الحوار

في قصص "محيي الدين زنطنة" القصيرة

سيڤا علي عارف



دار عيداء



الحوار
في قصص محيي الدين زنطنة القصيرة

رقم الإيداع لدى المكتبة الوطنية (2013/7/2440)

عارف، سيفا علي

الحوار في قصص محيي الدين زنكنة القصيرة/ سيفا علي عارف
عمان: دار غيداء للنشر والتوزيع، 2013

( ) ص

ر.إ: (2013/7/2440).

الواصفات:/ القصص العربية// المحادثة// الأدب العربي

* تم إعداد بيانات الفهرسة والتصنيف الأولية من قبل دائرة المكتبة الوطنية

ISBN 978-9957-572-26-6



دار غيداء للنشر والتوزيع

تلاع العلي - شارع الملكة رانيا العبدالله
تلفاكس: 962 6 5353402+
ص.ب: 520946 عمان 11152 الأردن

مجمع العساف التجاري - الطابق الأول
خلوي: 962 7 95667143+
E-mail: darghidaa@gmail.com

الحوار

في قصص "محيي الدين زنطنة" القصيرة

سيڤا علي عارف

الطبعة الأولى

2014 م — 1435 هـ

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَٰنِ الرَّحِيمِ

[وَهِيَ تَجْرِي بِهِمْ فِي مَوْجٍ كَالْجِبَالِ وَنَادَىٰ نُوحٌ ابْنَهُ وَكَانَ فِي مَعْزِلٍ يَا بُنَيَّ ارْكَب مَّعَنَا وَلَا تَكُن مَّعَ الْكَافِرِينَ (٤٢) قَالَ سَآوِي إِلَىٰ جَبَلٍ يَعْصِمُنِي مِنَ الْمَاءِ ۚ قَالَ لَا عَاصِمَ الْيَوْمَ مِنْ أَمْرِ اللَّهِ إِلَّا مَن رَّحِمَ ۚ وَحَالَ بَيْنَهُمَا الْمَوْجُ فَكَانَ مِنَ الْمُغْرَقِينَ (٤٣)]

سورة هود

الآية:42-43

صدق الله العظيم

الإهداء

أهدي ثمرة جهدي هذه إلى:-

أمي.......أمي التي أحسها موطن شكواي، والتي تبقى كما هي، دون أن تشيخ في نفسي.

الفهرس

الفصل الأول

أنواع الحوار

الفصل الثاني

وظائف الحوار

الفصل الثالث

أسلوبية الحوار

المقدمة

إنّ الإنسان في الحياة الواقعية التي يعيش فيها يحتاج إلى أن يكون لديه وسيلة للتفاهم والتواصل مع بني جنسه في جميع ميادين الحياة سواء أكان سياسياً، أم اجتماعياً،أم دينياً أم اقتصادياً. وهو بطبيعة الحال تواصل مع الآخرين قبل نطق الكلام بطرقٍ عدة، منها: طريقة التعبير بالجسد، من خلال الإيماءات والإشارات والأصوات البدائية.

انتقل بعد ذلك إلى مرحلةٍ متطورةٍ، وبات اللغة من أهم الوسائل للتفاهم والتواصل في جميع مجالات الحياة المختلفةِ من أجل خلق التواصل. لأن الزمن الذي يعيش فيه الإنسان لا يكون زمناً منغلقاً، بل هناك رابط وثيق للإنسان مع ماضيه، وحاضره، وماحوله، وداخله. والجح وسيلة يحدث بها هذا التواصل هي اللغة لأنه بات أمراً حتمياً في المجتمعات بصورة عامة. مثلاً نجد الحوار يقرب لنا المسافات داخل المجتمعات المختلفة، ويقربنا من عوالم وشعوب وثقافات وحضارات أخرى متعددة لا تحصى ولا تعد.

ونتعرف من خلال الحوار على بنيات تلك الشعوب من الناحية الاجتماعية كعاداتهم وتقاليدهم وقيمهم الدينية.كما نتعرف على أبنيتهم الاقتصادية والصناعية و التجارية، وبهذه الوسيلة يخلق نوع من الإمتزاج والتواصل معاً. وتحّل لغة الحوار والتفاهم محلّ الصراعات السياسية والحروب في مابين الدوّل بدل من اللجوء إلى الأسلحة والدمار والعنف لحل مشاكلهم، وأصبحت الدوّل تدرك الآن أن الطريق الأنسب والأفضل لحل جميع مشاكلها هو الحوار.

أمّا في الوقت الحاضر وبسبب تقدم التكنلوجيا فقد أصبحت آلية الحوار مختلفةً عمّا كانت عليه سابقاً، لأن الحوار الآن يتحقق من خلال الشبكة العنكبوتيه "انترنت" مثل المواقع الاجتماعية وغيرها. إذن أصبح الحوار متمثلاً في الأجهزة الذكية المستعملة حيث يمكننا أن نحاور أي شخصٍ نريد من أي جنسيةٍ كان ، وفي أي بقعة على وجه الأرض.

لقد دخل الحوار في الفنون الأدبية بصورة عامة منذ أن وجدت تلك الفنون. ولابدّ أن ننوه بأن استخدام الحوار في الملحمة أقدم من استخدامه في غيره. لأنّ الحوار بدأ في فن المسرح أولاً ثم دخل في الأجناس الأدبية الأخرى. ثم أصبح الحوار عنصراً مهماً في الرواية والقصّة القصيرة.

من هنا اخترنا دراسة الحوار عنصراً فنياً في بناء القصّة القصيرة ووسيلة من وسائل السرد التي يحقق بها الكاتب هدفه من خلال النص الذي انتجه.

وأسباب اختيارنا لهذا الموضوع تعود إلى استخدام كاتبنا "محيي الدين زنكنة" للحوار بصورة بارزة في نتاجه القصصي وقدرته على توظيف الحوار واجادته فيه داخل النسيج القصصي من خلال الشخصيات داخل العمل الأدبي بصورة متنوعة، واستخدامه لمعظم أنواع الحوار وأنماطه من الحوار الخارجي والداخلي ليظهر الشخصية من كافة جوانبها.

وكاتبنا هذا معروف بالفن المسرحي ونتاجه في هذا المجال أكثر من نصوصه القصصية والروائية. وأن تمكنه في فن المسرح وإجادته فيه جعل منه كاتباً مقتدراً على توظيف الحوار في نتاجه القصصي. لأنّ النص المسرحي حوار أكثر من كونه سرداً أو وصفاً. وما كتبه من نصوص قصصية قد تحول معظمها بعد مدة من الزمن إلى نصوص مسرحية لما فيها من طاقاتٍ درامية.

لقد وقع إختيارنا على الكاتب "محيي الدين زنكنة" لأنه كاتب كردي، ولأنه دافع عن قضية قومه من خلال أعماله، وأكد قوميته ودافع عنها بإصرار. وإختيارنا لقصصه القصيرة يعود إلى قلّة الدراسات في هذا المجال المهم والثري. واعتمدنا على معظم النصوص القصصية القصيرة التي يبرز الحوار فيها بصورة جلية.

قامت خطة الكتاب على تمهيدٍ وفصول ثلاثة. ففي التمهيد وضحنا المصطلحات والمفردات التي جاءت في عنوان الرسالة، واعتمدنا عليها في توضيح ما يتعلّق بالحوار بصورة عامة بدءاً بخصائص الحوار وعلاقته بالعناصر القصصية الأخرى من حدث، وشخصيات، وزمان ومكان. ثم تحدثنا عن القصّة القصيرة وبدايات ظهورها في الأدب

الغربي، ثم الأدب العربي. وانتقلنا إلى ذكر القصّة القصيرة وازدهارها مع ذكر خصائصها وتعريفها، ثم نورد نبذة مختصرة عن حياة الكاتب.

خصصنا الفصل الأول لدراسة أنواع الحوار. ويتكون من مبحثين : تناولنا في المبحث الأول الحوار الخارجي بصورته المباشرة، وغير المباشرة. وركّزنا فيه على أنماطه المختلفة كالنمط المجرد، والمركب، والترميزي. واستخدمنا تلك القصص التي فيها هذه الأنماط كنموذج تطبيقي له. وفي المبحث الثاني درسنا الحوار الداخلي وأنماطه مثل المونولوج، وحللنا نماذج تطبيقية له.

وفي الفصل الثاني تناولنا وظائف الحوار بحسب أهميتها ودورها في القصص وقسّمناه على مبحثين: ففي المبحث الأول درسنا الوظيفة الأولى للحوار، وهي تطوير عقدة القصّة من خلال حوار الشخصيات، وكيفية توصيل الحدث إلى مراحل متقدمة وصولاً به إلى النهاية. والوظيفة الثانية التي هي وظيفة رسم الشخصيات وإلقاء الضوء على حياتهم من جانبها النفسي والعاطفي، وجانبها الفكري والآيديولوجي. وفي المبحث الثاني تطرقنا إلى الوظيفة الثالثة للحوار، وهي وظيفة الرمز التي تحقّق من خلال حوار الشخصيات وأسمائها. منها الرمز الذاتي/الشخصي الذي إبتكره الكاتب ليدل على معانٍ مختلفة غير المعاني المتعارف عليها، وكذلك الرمز التأريخي والأسطوري.

أمّا الفصل الثالث فهو بعنوان (أسلوبية الحوار) وقسمناه على مبحثين : خصصنا المبحث الأول لدراسة الصورة البلاغية من تشبيه، واستعارة، بشكلٍ فني. وبيننا في المبحث الثاني التناصات في حوار القصص، ومنه: التناص مع القرآن الكريم، وخطب الرسول(ص)، وتناصات فنية أخرى مع الأمثال والحكم.

وجعلنا لكل فصلٍ من الفصول الثلاثة مدخلاً نظرياً تحدثنا فيه عن الخطوط العامة والخاصة للعمل. وفي الخاتمة بيّنا أهم النتائج التي توصلنا إليها، وذيلنا الرسالة بثبت لمصادر الكتاب ومراجعه.

إستندنا إلى مجموعة من المصادر والمراجع، بعضها كانت أساسية في تحديد الخطوط الأولية للبحث، منها: (الحوار القصصي تقنياته وعلاقاته السردية)، و(الحوار خلفياته

وآلياته وقضاياه)، و(باطن الشخصية القصصية)، كما اعتمدنا في تضامين الرسالة على كتب نقدية ، ودراسات سردية وأدبية في المسرح والرواية والقصّة، منها: (مشكلة الحوار في الرواية العربية)، و(لغة الحوار بين المكتوب والمنطوق)، و(النزعة الحوارية في الرواية العربية)، و(الحوار في القصّة والمسرحية والإذاعة والتلفزيون)، وغيرها من الكتب.

أما المنهج الذي سرنا عليه فهو المنهج "النقدي التحليلي"، وركّزنا على دراسة الحوار وتحليله على وفق هذا المنهج ثم ربطنا الحوار مع عناصر القصّة بصورة عامة من الحدث، والشخصيات، والزمان والمكان وعلاقة الحوار بتلك العناصر من خلال تحليل القصص على وفق المنهج. وربط تحليل القصص بالحالات الاجتماعية والنفسية للأبطال بصورة عامة، وتأثيرات الحياة الواقعية لقرابة الموضوعات من الواقع والحياة، لاسيمّا الحياة السياسية في ذلك الوقت، وتجربة الكاتب الذاتية في حياته.

ومن المشكلات التي واجهتنا هي: صعوبة الحصول على المصادرالتي تتعلق بالحوار بصورة خاصّة. إلاّ أنّنا استخدمنا العديد من المصادر الأخرى إذ وجدنا في ثناياها ما يتعلق بالحوار وجوانبه من دراسات نقدية و أدبية للمسرح والرواية والقصّة القصيرة بصورة عامة.

وختاماً أوجه جزيل الشكر والتقدير لأستاذتي المشرفة (أ. دنيان نوشيروان فؤاد) لما بذلته من جهد، وتقديم المساعدة المعنوية والملاحظات القيمّة، وإبداء رأيها مما جعل الكتاب يخرج بهذا الشكل. ومن الله التوفيق........

التمهيد

أولاً: الحوار: مفهومه - خصائصه.

ثانياً: القصّة القصيرة: تعريفها - تأريخها - خصائصها.

ثالثاً: تعريف بالكاتب

التمهيد

أولاً :- الحوار: مفهومه- خصائصه :-

قبل الحديث عن فنية الحوار وهوأحد العناصر الأدبية البارزة، ولاسيمًا في فّن المسرح وعن دخوله في الأجناس الأدبية الأخرى، علينا أنّ نعرف أن الحوار وسيلة من وسائل المحادثة والمناقشة و التفاهم حول موضوعات وقضايا مختلفة، سواء كانت في مجال السياسية أم الاجتماع أم الاقتصاد أم الدين بين الأفراد أو الجماعات أو الشعوب، لأنّ الحوار موجود في ((جميع ظواهر الحياة الإنسانية التي يجرى إدراكها وتأملها فحيثما يبدأ الوعي يبدأ الحوار. إنّ العلاقات الآلية وحدها هي التي تفتقر إلى الطبيعة الحوارية))[1] لأنّ الحوار يعطينا ذلك المجال لكي نتفاهم ونستنتج ونترقب كلام الطرف الآخر ثم لنجيبه بما يقتضيه ذلك الموقف أو المقام، والحوار يفتح لنا آفاق المناقشة وعرض الآراء المتشابهة والمختلفة والمتناقضة حول الموضوع، إلى أن نصل في نهاية الحوار إلى بيان الهدف والقصد من الموضوع الذي أثير من حوله الحوار والمناقشة، والآن في العصر الحديث نجد أنواعاً مختلفة من الحوار، حيث يستعمل مصطلح الحوار في معنى أوسع وأشمل في العالم بصورة عامة، وقد يعبّر عن جميع أنواع التواصل والتفاعل وتبادل التأثر والتأثير بالحوار، حين نجد العديد من العبارات والمصطلحات، مثل حوار الحضارات، وحوار الثقافات، وحوار الشرق والغرب، وحوار الفرد والمجتمع وحوار الأديان.[2] أي يستعمل الحوار للتعبير عن تبادل الآراء والأفكار والقيم في مختلف مجالات الحياة.

وبات الحوار وسيلة مهمّة من أجل التوصل إلى الحلول، بدلاً من اللجوء إلى لغة العنف والحروب بين القوى المضادة والمتصارعة، لأنّ الحوار أصبح وسيلة للتفاهم بين

---

(1) قضايا الفن الابداعي عند ديوستوفسكي، ميخائيل باختين، ت: جميل نصيف التكريتي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986، 59.

(2) ينظر: الحوار خلفياته وآلياته وقضاياه، الصادق قسومة، مسكيلياني للنشر والتوزيع، تونس، 2009، 37.

البشر جميعاً، ولأنّه من أكثر الأشكال التعبيرية مرونة بدليل استخدامه واندماجه في مختلف مجالات الحياة[1]. وأنّ ((معظم كتابات أفلاطون عبارة عن محاورات، وهي التي تشكل الإطار الذي وضع فيه أفلاطون أفكاره عن"جمهوريته" أو مدينته الفاضلة في كتابه "الجمهورية" وبطلها المعلم سقراط الذي كان يمثّل أفلاطون نفسه ، وفي هذه المحاورات يسأل سقراط الناس عن أشياء يدّعون معرفتها ويدّعي هو الجهل بها)). [2]

واعتمد سقراط ((في تثقيف طلابه أسلوب الحوار، فكان يطرح عليهم الأسئلة، ويستمع إلى أجوبتهم، ويصحح الفاسد فيها ويستدرجهم من مرحلة إلى أخرى حتى ينتهي بهم إلى الغاية التي يريدها)). [3]

ويعد الحوار ((أداة لإيضاح القضايا في داخل المجتمع الإنساني، وباعتباره كذلك أحد المكونات الرئيسة للواقع، موضوعاً للأعمال الأدبية والدرامية والتصويرية منذ القدم)). [4] والحوار يحمل طابعاً تعليمياً أو جدلياً أو سجالياً عندما ((يتشكل الحوار وفق بنى مخصوصة بالإمكان استقصاؤها عند استقرار الوضعيات والمقامات، فإذا هو يبنى على أساس تبادلات تعليمية أو سجالية أو جدلية، ولكل واحد منهما تركيبها الخاص وعناصرها الداخلية، وهو تركيب ناجم عن طبيعة الصلة بين المتحاورين))[5] والعلاقة بين المتحاورين تحدد لنا طبيعة العلاقة بين الأطراف ونوعها ((فإذا كانت العلاقة غير متكافئة بسبب جهل أحد الطرفين ما يتعلمه الآخر هيمن السؤال الحقيقي وجوابه، بذلك يكون

---

(1) ينظر: فن القص عند يوسف إدريس، بشير الوسلاتي، المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية، تونس، 2008، 531.

(2) جمهورية افلاطون المدينة الفاضلة كما تصورها فيلسوف الفلاسفة ، أحمد المنياوي، دار الكتاب العربي، القاهرة، 2010،63.

(3) المعجم الأدبي، جبور عبدالنور، دار العلم للملايين، بيروت، 1979،100.

(4) اتجاهات جديدة في المسرح، جوليان هيكتون، ت: أمين الرباط وسامح فكري، مركز اللغات والترجمة، أكادمية الفنون د. ت، 192.

(5) فن القص عند يوسف إدريس، البشير الوسلاتي، 532.

الحوار تعليمياً تنتقل فيه المعارف والأخبار من الشخصية التي تعلمها إلى الشخصية أو الشخصيات التي تجهلها... ويكون الحوار جدلياً إذا ما تكافأت العلاقة بين المتحاورين وهيمن التقرير والدحض أو الإثبات والنفي. فإذا قرعت الحجة بالحجة إلى أن يقنع طرف الطرف الآخر أو إلى أن يقتنع الطرفان بالاتفاق على الاختلاف كان جدلياً)).[1]

أما العلاقة السجالية في الحوار فـ((تعقد الصلة بين سائل ومجيب، ويختم التحاور بسدّ النقص المعرفي، أو أن تجمع المتخاطبين وضعية تساو في التبادلات السجالية، وإذا كل منها يدعي امتلاك المعلومة والحجج الدامغة وينفيها عن الآخر، مما يؤول بالحوار إلى خلاف تام)). [2]

هذا فيما يتعلق بالمعنى اللغوي، أما معناه الاصطلاحي فهو ((المحاورة بين شخصين أو فريقين حول موضوع معين، لكل منهما وجهة نظر تخالف وجهة نظر الفريق الآخر، بحيث يريد إثبات وجهة نظره وإبطال وجهة نظر خصمه، مع توفر الرغبة الصادقة بظهور الحق والاعتراف به عند ظهوره)). [3]

وللحوار علاقة مع ما يسمّى المحاورة والمحادثة، فهما نوعان مختلفان، ولكل واحد منهما أسلوب مختلف وأسس مختلفة تبنى عليها.أما علاقة الحوار بالمحادثة فهي مختلفة، لأن المحادثة الحياتية اليومية مختلفة عن الحوار الأدبي الذي يجرى بين الشخوص في النص الأدبي ولأن ((الناس حين يتحدثون فيما بينهم لا يضعون مخططاً محدداً يضبط كلماتهم وعباراتهم ومواضيعهم، فقد يدخلون موضوعهم الرئيسي في طيات موضوعات عدة يفتحون صفحاتهم وهم يرومون أمراً آخر، ومن هنا ينشأ وعي حاصل لدى الكاتب في اختيار أسلوب الحوار الأدبي الذي يجريه على ألسنة شخصياته إذ يتطلب من المبدع توجيه الحوار باتجاه التكثيف... ونقل الحوار من مستوى المحادثة اليومية العادية التي

(1) معجم السرديات، مجموعة من المؤلفين، دار محمد علي للنشر، تونس/ لبنان، 2010، 160.

(2) فن القص عند يوسف إدريس، البشير الوسلاتي، 532.

(3) م. ن، 38.

تحدث بين الناس إلى مستوى جديد يتوافر على انتقائية المفردة، والتركيب، والموضوع والإيماء، انسجاماً مع روح الإيحائية التي تنبع من أي عمل فني)).[1]

وهذا يوضح الفرق الشاسع بين الحوار الأدبي والمحادثة الحياتية اليومية، بدليل أنّ ((الحوار أكثر اختصاراً وإفصاحاً عن المحادثة التي تتسع للأحاديث التي لاصلة لها بالموضوع)). [2] مع كل هذا لا يمكن أن نتجاهل المحادثة الحياتية اليومية العادية بين الناس والأفراد، لأنّها الأساس الذي يستطيع الكاتب اختيار مفرداته وانتقائها من هذا المحيط، واختيار لمحاته المضيئة، والمحادثة مرتبطة بالحوار القائم بين الشخصيات المبتكرة في العمل القصصي، لكنه ارتباط تفاعل، لا ارتباط ارتماء أو اتكاء، لأنّ ذلك يقود إلى الترهل والملل، والقصّة القصيرة هي الجنس الأدبي الأكثر حساسية إزاء هذه المسألة[3]. وحدّد لنا 'روبرت جرين' الفرق بين المحادثة الاعتيادية والحوار، ففي المحادثة العادية لايوجد شخص ثالث بل المحادثة تكون بين شخصين ضمن دائرة مغلقة، لكن في الحوار يوجد المستمع ويمثل الشخص الثالث بين طرفي المتكلم والمخاطب والكلام موجه إلى المستمع في حقيقة الأمر. وجزء من عمل الكاتب هوأن يجعل الحوار في ظاهره يدور بين الشخصيات حتى لا يدرك المستمع أو المتلقي أنه مقصود بالذات.[4]

وفرق آخر بينهما ((في الأحاديث الاعتيادية، يستمر الناس في التوقف، ويقاطع أحدهما الآخر، مغيرين وجهة الحديث والموضوع، ويجيبون عن الأسئلة الخاطئة، يصابون بالدهشة ويتملكهم الغضب،.... وأن قدراً كبيراً مما يقوله الناس منصب على إخفاء الحقيقة أكثر من الكشف عنها)).[5] وهذا يعود إلى طبيعة الحوار، لأنّ((الحوار في معناه

---

(1) سمات الحوار القصصي، حسن غريب أحمد، إنترنت: 22-2-2011 www.awtad.net .

(2) الحوار في القصّة والمسرحية والإذاعة والتلفزيون، طه عبدالفتاح مقلد، دار الزيني، القاهرة، 1975، 11.

(3) ينظر: سمات الحوار القصصي، حسن غريب أحمد، إنترنت: 22-2-2011 www.awtad.net .

(4)ينظر: الحوار في القصّة والمسرحية والإذاعة والتلفزيون، طه عبدالفتاح مقلد، 12.

(5) الرواية وصنعة كتابة الرواية، إدوارد بلشن ودايانا داوبتفاير، ت: سامي محمد، دار الحرية، بغداد،1981، 63.

الأول العام ليس خاصاً بالقصّة ولاحتى بالأدب، وليس هو محصوراً في الشخصيات القصصية، إنما هو طرائق التواصل القولي بين الشخوص خارج عالم الأدب أيضاً)).[1]
هذا بخصوص الحوار بصورة عامة وعلاقته بمصطلحات وموضوعات أخرى متعددة.

والحوار الأدبي ودخوله في الأجناس الأدبية مختلف تماماً عما ذكرناه سابقاً، لأنّ الحوار يختلف حسب طبيعة المادة والموضوع الذي يتناوله، وكذلك يختلف حسب الجنس الأدبي المستخدم فيه كتقنية أو أداة أدبية، وفي الأساس ((وفد عنصر الحوار من المسرح واستطاع- لما ينطوي عليه من نظام – أن يشكل أهمية بارزة في كثير من فنون القول، مثل "الشعر \ الرواية \ القصّة \ الحكاية" وغير ذلك)).[2]

إذاً في ((مجال الأدب تختلف طرائق التصرّف في الحوار من جنس أدبي إلى آخر، إذ يبدو في المسرح أوضح منه في الرواية بحكم أنه الأداة التعبيرية المباشرة الوحيدة، وهو في الرواية أوضح منه في القصّة القصيرة.... مما يجعل التناوب بين السرد والوصف، والحوار حلقاته أظهر في الرواية منها في القصّة القصيرة بموجب اتساع الحيز في الأولى واقتضابه في الثانية)).[3]

نركز حديثنا على الحوار في القصّة القصيرة بصورة خاصة، وما يتميز به الحوار في هذا الجنس الأدبي من وظائف وشروط فنية ونوع الحوار. في السابق وجدنا ((أنّ الحوار القصصي لم يحظ باهتمام كبير من مؤرخي الأدب دارسهُ ونقادهُ، بخلاف الحوار المسرحي الذي شغل الباحثين منذ أقدم العصور بحكم عراقة هذا الفن عند اليونانيين... ولعل قلّة الاعتناء بالحوار القصصي راجعة أيضاً إلى اعتبار الحوار من أمر المسرح لا من أمر القصّة)).[4] إلا أنّنا نجد أنّ ((المسرحية تشترك مع القصّة في اشتمالها على الحدث

(1) الحوار خلفياته وآلياته وقضاياه، الصادق قسومة، 37.
(2) جماليات الشعر – المسرح – السينما في نماذج من القصّة العراقية، حمد محمود الدوخي، الهيئة العامة السورية لكتاب، دمشق، 2010، 24.
(3) فن القص عند يوسف إدريس، البشير الوسلاتي، 531 – 532.
(4) الحوار خلفياته وآلياته وقضاياه، الصادق قسومة، 39 – 40.

والشخصية والصراع والحوار، إلا أنّ المسرحية تتميز عن القصّة في طريقة استخدام الحوار بصفة أساسية وابتعادها عن السرد والوصف)).[1]، لأنّ المسرحية ((كلّها من الحوار، فإنّ القصّة تتألف من سرد ووصف وحوار، فالحوار يستعمل فيها مساعداً)).[2]

ونستنتج أنّ الحوار أداة فنية مشتركة بين هذه الفنون الأدبية جميعاً و بدأ إهتمام الدارسين بالحوار في ((أوائل التسعينيات القرن الماضي، اغتنت دراسة الحوار القصصي.. مثـــل "جان ميشال آدم وسيلفي دورر"، فحدّ بأنه الأقوال المتبادلة بين الشخصيتين فأكثر منذ لحظة الالتقاء إلى لحظة الافتراق مع ما يصحب هذه الأقوال من هيئات وإيماءات وحركات وكل ما يخبر عن ظروف التواصل..)). [3] وهناك العديد من التعريفات للحوار منها: ((الحوار "dialogue" حديث يدور بين اثنين على الأقل ويتناول شتى الموضوعات، أو هو كلام يقع بين الأديب ونفسه أو ينزله مقام نفسه كرُبة الشعر أو خيال الحبيبة مثلاً وهذا أسلوب طاغ في المسرحيات وشائع في أقسام مهمة من الروايات. ويفرض فيه الإبانة عن المواقف والكشف عن خبايا النفس)).[4] أوهو ((المحادثة بين شخصين، وهو جملة من كلمات تتبادلها الشخصيات ويكون ذلك بأسلوب مباشر خلافاً لمقاطع التحليل أو السرد أو الوصف)).[5] أو يكون الحوار ((محادثة أو تجاذباً لأطراف الحديث وهي تستتبع تبادلاً للآراء والأفكار، وتستعمل في الشعر والقصّة القصيرة والروايات والتمثيليات لتصوير الشخصيات ودفع الفعل إلى الامام)).[6] أو الحوار يكون بمثابة ((الكوادت، "السوسيو – ثقافية – للسانية {كذا....}" لتجربة كل واحد

---

(1) البناء الفني للمسرحية، خالد عبداللطيف رمضان، مجلة البيان الكويتية، عدد: 233، كويت، 1985، 30.

(2) الحوار في القصّة والمسرحية والإذاعة والتلفزيون، طه عبدالفتاح مقلد، 351.

(3) معجم السرديات، مجموعة من المؤلفين، 159 – 160.

(4) المعجم الأدبي، جبور عبد النور، 100.

(5) الحوار خلفياته وآلياته وقضاياه، الصادق قسومة، 36.

(6) معجم المصطلحات الأدبية، إبراهيم فتحي، التعاضدية العالمية للطباعة والنشر، تونس، 1986، 148.

وافتراضاته)).[1] أي الحوار بمثابة رموز اجتماعية وثقافية ولغوية خاصة بالفرد وتجربته داخل المجتمع وخارجه سواء كان ذلك الحوار مع الطرف الآخر على شكل سؤال وجواب أو مع نفسه.

أما بالنسبة للحوار في القصّة القصيرة فإنّها تختلف عن الأجناس الأدبية الأخرى في تعاملها مع الحوار وكيفية استخدامها أيضاً، لأنّ ((استدعاء آليات القص للحوار إنّما هو ركز لعمود تنهض عليه خيمة السرد)).[2] حيث أصبح جزءاً وركيزة أساسية في مساعدة السرد داخل النسيج القصصي وكذلك ((أحد أساليب بناء القصّة القصيرة وعنصر مهم في تحقيق التناسق مع الوصف والسرد)).[3]

إلا أننا نجد أنّ استخدام الحوار في القصص القديمة يختلف مقارنة بالقصص الحديثة، و((كانت المحاولات الأولى لكتابة الحوار في قصصنا العربي مشبعة بطريقة الوعظ والإرشاد وبأسلوب المقالة، وظهرت العناية الواضحة بالصياغة اللغوية أكثر من العناية بالعمل الفني نفسه)).[4] لأن الحوار في القصص الحديثة اهتم بجانب العمل الفنّي ذاته دون المبالغة في تقديس لغة الحوار وإبعادها عن طابع المقالة الأدبية الهادفة إلى نشر الوعظ والإرشاد، لأنّ القصص الحديثة اهتمت بجعل الحوار وسيلة لتحقيق الهدف سواء أكان الهدف ذاتياً يرجع إلى الأديب في التعبير عن المشاعر والأحاسيس والانفعالات الداخلية في النفس، أو كان الهدف موضوعياً في إظهار أفكار وآراء سياسية أو اجتماعية أو دينية، أو كان الهدف جمالياً وذلك عن طريق إبراز جماليات النص ولغة الحوار، واستخدام أساليب بلاغية وصور شعرية دون أن يثقل اللغة بعبارات زائدة ومبالغة في تزويقها

---

(1) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني وسوشبريس، لبنان المغرب، 1985، 78.

(2) جماليات "الشعر – المسرح – السينما" في نماذج من القصّة العراقية، حمد محمود الدوخي، 24.

(3) تريف السرد "خطاب الشخصية الريفية في الأدب"، فاتح عبدالسلام، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، 2001، 164.

(4) الحوار في القصّة والمسرحية والإذاعة والتلفزيون، طه عبد الفتاح مقلد، 351.

وتجميلها. كذلك نسبة استخدام الحوار تختلف من قصة إلى أخرى، إذ ((تختلف الإفادة من إمكانية الحوار من قصة إلى آخر، فهناك قصص قصيرة تحتاج إلى نسبة كبيرة من الحوار، وقد تشمل القصّة حواراً قليلاً، وقد لا تشتمل أي حوار على الإطلاق، ولكنها في كلتا الحالتين تقتضي أن يكون الحوار جزءًا من البناء العضوي له ضرورته وحيويته وحتميته)).[1] وهذا الاختلاف أدّى إلى أن يكون الحوار ((في القصّة القصيرة يلقي عناية مضاعفة من المبدع قياساً بعنايته بحوار الرواية على أهميته، وذلك لأنّ مجال الذلل والترهل والاضطراب لا يمكن إخفاؤه، أو التقليل من شأنه، لأنّ القصّة القصيرة المتوافرة على الحوار تلجأ إليه لحاجة أساس في بنائها إلى التكوين المشهدي الذي سعى إلى تسليط الضوء والأهمية على جزء زمني من حركة الشخصية، وفعلها الحدثي، فيكون الحوار في القصّة القصيرة نافذة لمرونة يحتاجها البناء السردي، وتعلها رئة أخرى تتنفس القصّة من خلالها هواء جديداً يضخ في أجزائها)).[2]

لأنّ طبيعة القصّة القصيرة تحتاج إلى أن تكون مكثفة ومركزة، لأنّها تتناول جانباً واحداً من الحياة بصورة دقيقة، مثل المصوِّر الفوتوغرافي الذي يحاول أن يصوّر أجمل وأدقّ صورة ممكنة محاولاً كشفها وإلقاء الضوء عليها من خلال عدسة الكاميرا، وفي القصّة القصيرة من خلال عدسة عيون الكاتب أو الأديب على تلك اللحظة المعينة وإبراز جميع جوانبها للمتلقّي.

يتميز الحوار في القصّة القصيرة بشروط، منها: ((الإيجاز والإيحاء عنصران مهمان يؤدّيان إلى مواءمة حديث الشخصيات مع تكوين القصّة من حيث فضاؤها الزماني والمكاني والحديث)).[3] هذا الإيجاز والإيحاء يجعل من الحوار أكثر فاعلية وحيوية في اقترابه من الهدف المقصود، لأنّ الحوار داخل القصّة عبارة عن حديث فنّي ابتكره الكاتب للشخصية داخل إطار القصّة بصورة خاصّة ويقدّم لمحات من الحياة داخل إطار إيحائي

(1) تربيف السرد، فاتح عبد السلام، 164.

(2) سمات الحوار القصصي، حسن غريب أحمد، إنترنت: 22-2-2011 www.awtad.net.

(3) م. ن، إنترنت: 22-2-2011 www.awtad.net .

مؤثر، وهذا الإيجاز والاقتصار في الحوار لايعني ((أن يكون حوار الشخصيات مقتضباً جداً أو على شكل سؤال وجواب بين الشخصية وأخرى، وليس شرطاً أن تكون الجملة الحوارية ناجحة هي الجملة القصيرة، إنّما المطلوب هو تكثيف الحوار وتركيزه بحيث تكون لكل كلمة دلالتها ودورها في بناء الحدث وإيضاح تطور الشخصية منذ بداية الحدث حتى نهايته)).[1] أي أنّ كلّ كلمة من الكلمات التي ألّفت الحوار ذات صلة ومعنى وأن تتجه نحو الهدف المقصود. بمعنى آخر يجب ألاّ يكون الحوار دخيلاً أوغريباً عما هو عليه، لأنّ ((الحوار الدخيل مهما يكن بارعاً أو ممتعاً، فإنه يجب أن يطرد كما يطرد الدخيل والغريب)).[2]

وهناك خطر يتعرّض له الحوار، وذلك عندما يستخدم القصصي أو الروائي الكثير من الكلام والألفاظ الحادّة، حيث ينتج من هذا الكلام الكثير من الثرثرة وليس حواراً، وأيضاً وجود خطر آخر وهو أنّ يجعل القصصي أو الروائي الحوار في القصّة والرواية المقروءة مثل الحوار في المسرحية، لأنّ الحوار فيها مقروء وليس منطوقاً كما في المسرحية.[3]

يقوم الحوار بدور آخر وهذا الدور مهم جداً في القصّة، لأنّ ((بإمكانه أن يخفف من رتابة السرد الطويل، والذي قد يكون مبعثاً للسأم والملل وبتدّخل الحوار الخفيف السريع يقترب النص من لغة الواقع أكثر)).[4] ومهمة الحوار ((ليست أن يروي ما حدث للأشخاص، ولكن مهمته أن يجعلهم يعيشون حوادثهم أمامنا مباشرة، دون وسيط أو ترجمان)).[5] ويعطي الصراع واختلاف الأراء بين الأطراف المتحاورة للحوار حيويته وسرعته.[6]

---

(1) البناء الفني للمسرحية، خالد عبداللطيف رمضان،31.

(2) النقد الأدبي، أحمد أمين، مطبعة لجنة التاليف والترجمة والنشر، ج:1، القاهرة، 1952، 126.

(3) ينظر: النقد الأدبي، أحمد أمين، ج: 1، 126.

(4) فن القصّة، أحمد أبو سعد، دار الشرق الجديد، ج:1، بيروت، 1959، 23.

(5) فن الأدب، توفيق الحكيم، مطبعة نموذجية، بيروت، 1973، 149.

(6) ينظر: اتجاهات جديدة في المسرح، جوليان هيكتون، ت: أمين الرباط وسامح فكري، 201.

للحوار أنواع متعددة، لاسيّما في القصّة القصيرة، وينقسم على نوعين أساسيين، وهما الحوار الخارجي والحوار الداخلي، وكلا النوعين ينقسم على تقسيمات أخرى، فالحوار الخارجي ينقسم على الحوار الخارجي المباشر والحوار الخارجي غير المباشر، وهما أيضاً ينقسمان على تقسيمات أخرى، وكذلك ينقسم الحوار الداخلي على أنماط متعددة، منها المونولوج، وحوار تيار الوعي، ومناجاة النفس، والارتجاع الفني، وأحلام اليقظة، وقد فصلنا القول في أنواع الحوار الموجودة في القصص القصيرة لكاتبنا "محيي الدين زنكنة".

هناك علاقة واضحة بين الحوار وعناصر القصّة من الشخصيات والحدث والزمان والمكان وعناصر أخرى، وعلاقة الحوار بالشخصيات مهمّة جداً، لأنّ كل ((أسطر الحوار يجب أن تلائم الشخص المتكلم وأن تعبرعن مزاجه)).[1] لأنّ لملأمة الحوار مع الشخصيات دوراً كبيراً أيضاً في إضافة الحركة والحيوية للحوار ،لأنّ((الحيوية في الحوار تتحقّق بما يصاحب الأداء من حركة عضوية أو القراءة من حركة ذهنية، وكذلك حين يرتبط الحوار بالشخصيات فتدّل عليها من حيث وضعها الاجتماعي، ومستواها الفكري والخلقي، ومثلها في الحياة، فالحوار قبل كلّ شيء لغة الأشخاص أنفسهم أو هو لغة المؤلّف التي كان من الممكن أن تتحدث بها الشخصيات بذاتها، ومن حديث الشخص نستطيع أن نعرف عنه كلّ شيء)).[2] على الكاتب أن يكون منتبهاً عند كتابة الحوار للشخصيات، بحيث يكون الحوار ملائماً مع المستوى الفكري والأيدولوجي والاجتماعي للشخصيات، وأحياناً قد تكون الشخصيات مملّة داخل العمل الأدبي وبإمكان الكاتب عند صياغة الحوار لهذه الشخصية أن يشير إلى أنّها شخصية مملة داخل العمل الأدبي دون أن يجعل من الحوار غير مسل أو دون فائدة.[3] و((الحوار الجيد هو الذي يعبّر عن نواحي

(1) صناعة المسرحية، ستوارت كريفش، ت: عبدالله معتصم الدباغ، دار المأمون، بغداد، 1987، 134.
(2) الأدب وفنونه، عز الدين اسماعيل، دار الفكر العربي، القاهرة، 1978، 241.
(3) ينظر: الرواية وصنعة كتابة الرواية، ادوارد بلشن ودايانا داوبتفاير، ت: سامي محمد، 61.

الشخصية من جانبها الاجتماعي لا من جانبها الفردي.... قال "تشارلتون" الحوار يصوّر لنا الأفراد كأنّهم وحدات من المجتمع لا كأفراد استقلوا بوجودهم))[1]

ومطابقة الحوار مع المواقف مهمّة جداً في العمل الأدبي، لأن من شروط الحوار((أن يكون مناسباً وموافقاً للشخصية التي يصدر عنها، إذاً لا يعقل أن يورد الكاتب حواراً فلسفياً عميقاً على لسان شخصية أمية، غير مثقفة)).[2]، لأنّ المواقف مختلفة بعضها عن بعض فنجد ((مواقف المجد والعظمة تتطلّب جملاً قوية قصيرة، ومواقف الغرام تقتضي جملاً غنائية متدفّقة سلسة، فيها الفيض العاطفي والإحساس بالحب والجمال، والمواقف الفلسفية تستلزم جملاً رزينة ومتزنة ذات صبغة منطقية)).[3]،لأنّ الحوار ((يلقي الضوء على الشخصيات، كما يخطف البرق فينير الأرض المظلمة)).[4].

ومن أهّم العلاقات التي تجمع بين الحوار والشخصيات فضلاً على ملاءمته مع الشخصية وموقفها إلا أنّ الوظيفة الأساسية للحوار هي وظيفة الكشف عن الشخصيات، لأنّه ((يكشف أفكار الشخصيات وعواطفها وطبائعها الإنسانية، لأنه مرتبط بها، وهو الوسيلة المباشرة المتاحة لدى الشخصيات أن تعبر من خلاله عن أفكارها ورؤاها، وهو الوسيلة الأساسية للكشف عن وعيها للعالم الذي تعيش فيه، ولا تقف وظيفة الحوار عند حدود كشف أعماق الشخصية، إنما يساهم في بنائها)).[5]

---

(1) الحوار في القصّة والمسرحية والإذاعة والتلفزيون، طه عبدالفتاح مقلد، 19-20 .

(2) تطور البنية الفنية في القصّة الجزائرية المعاصرة، شريبط أحمد شريبط، إنترنت:12-1-2011 .www.merbad.net

(3) لغة الحوار في المسرحية والقصّة والرواية، محمد حسين علي محمد، إنترنت: 15-1-2011 .www.arabicstory.net

(4) فن الكاتب المسرحي، روجر م. بسفليد، ت: دريني خشبة، مؤسسة فرانكلين، القاهرة، 1964، 218.

(5) البناء الفني لرواية الحرب في العراق، عبدالله إبراهيم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1988، 186.

والحوار وسيلة لاكتشاف العالم الداخلي للشخصية، لأنّه ((يوضح العالم الداخلي للذات ويجلي المشاعر الإنسانية، ويظهر أعماق النفس وأبعادها فتطفو على السطح)). [1]، لأنّ داخل الإنسان مليء بالأشياء حتى نستطيع القول ((الإنسان من الداخل قبو).)[2]،أي أنّ الإنسان يحمل في داخله الكثير من الأفكار والأحاسيس والمشاعر والنوايا المختلفة تجاه نفسه وتجاه الآخرين والمجتمع وهنا تظهر براعة الكاتب في صياغة الحوار، بحيث يكون وسيلة للدخول والنفاذ إلى هذا القبو المليء بالأحاسيس والأفكار لاستخراجها للملتقّي وإلقاء الضوء عليها، وفي إمكاننا ((استنتاج كلّ شيء عن الإنسان ما من طريقته في الكلام))[3]، إلا أنّ ((من مظاهر الحوار الهامة اختلاف كلام الأفراد وتنّوعه، فكلّ كلام، وعلى الأقل من الناحية المثالية ، خاصة مميزة للمتكلم)).[4]وللحوار علاقة متينة مع عنصر آخر وهو الحدث، فمن الوظائف الأساسية للحوار هو السير بالحدث ومتابعة مساره ومساعدته على تصاعد الحدث وبلورته إلى أقصى درجاته، ثمّ انخفاضه وصولاً إلى النهاية المرجوة منه في القصّة، إذ الحوار بين الشخصيات ((يُنّمي الحدث ويبلوره، لأنّه يبني الوقائع الصغيرة، ويدخلها في سياق الحدث لتكون جزءاً منه)).[5] وعدّد "تشارلس مورجان" وظائف الحوار فقال: ((إنّ من الاستخدامات الرئيسة للحوار ثلاثة: تطوير القصّة، وتصوير الشخصية، وخلق الجو أو الحالة)). [6] وأشار "روبرت اس جرين" إلى أنّ من

---

(1) تطور فن القصّة القصيرة في مصر من سنة 1910 إلى سنة 1933، سيد حامد النساج، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1968، 377.

(2) قضايا الفن الإبداعي عند ديوستوفسكي، ميخائيل باختين، ت: جميل نصيف التكريتي، 366.

(3) الحياة في الدرامة، إريك بنتلي، ت: جبرا إبراهيم جبرا، مؤسسة فرانكلين، بيروت، 1968، 80.

(4) تشريح المسرحية، مارجوري بولتن، ت: دريني خشبة ومصطفى بدوي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1962، 187.

(5) البناء الفني لرواية الحرب في العراق، عبدالله إبراهيم، 186.

(6) الحوار في القصّة والمسرحية والإذاعة والتلفزيون، طه عبدالفتاح ملقد، 13.

وظائف الحوار ((تطوير الحوادث حتى تفضى إلى العقدة)).[1] والأحداث في القصّة تحدث نتيجة وجود صراع وآراء مختلفة ومتضادة ((نتيجة لمجموعة من الأفعال تؤدّي بدورها إلى حدوث صراع فصراع... حتى تصل إلى العقدة)).[2]

إنّ كلّ فقرة من فقرات الحوار مرتبطة مع بعضها البعض ومتماسكة، لأنّ الفقرات ناشئة عن الشخصية نتيجة حادثة أو موقف معينّ، والكاتب يقوم بكتابة حواره على وفق هذا الموقف أو الحدث ليعبر عن الموقف تعبيراً جيّداً ومناسباً، وقد لا يكون للحوار معنى واحد، بل يدل على أكثر من معنى بين المفردات والجمل التي ركبت من الجمل الحوارية في وقت واحد، و يختلف التعبير عن الحدث في المسرحية والقصّة، لأنّ كاتب القصّة يتحدث عما حدث لشخصياته كما وقع في الماضي، أما في المسرحية فيتحدث عن الشخصيات والأحداث من خلال صورة حية نابضة، أي المسرحية تمثل الحاضر.[3]

أمّا علاقة الحوار بعنصري الزمان والمكان فهي علاقة متينة، لأنّ ((الحوار يكشف عن الزمان والمكان بوصفهما إطاراً للحدث والشخصية)).[4] ورغم اختلاف الزمن الماضي والحاضر والمستقبل إلا أنّ جميع هذه الأزمنة تمثّل بالنسبة للقاص أو الروائي ماضياً يسترجع فيه الأحداث ويسردها على المتلقّي بخلاف المسرحية التي تدور أحداثها في زمن الحاضر.[5] والحوار ((لا يفلت من الزمن ، ولا الزمن مفلت منه، إذ أن أيّ بناء لغوي وهو بناء زمني مقنّن في صيغة وتراكيبه، من هنا يشهد زمن الحوار ضغطاً وتقليصاً

---

(1) م. ن، 13.

(5) نقلاًعن: ن، 25.

(3) ينظر: الحوار في القصّة والمسرحية والإذاعة والتلفزيون، طه عبدالفتاح مقلد، 27–29.

(4) البناء الفني لرواية الحرب في العراق، عبدالله إبراهيم، 186.

(5) ينظر: مكونات السرد في الرواية الفلسطينية، يوسف حطيني، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999، 138.

أو مداً تبعاً لمميزاته وطبيعته ودوره... فهو عادة ما يتصف بالبطيء إذ أنه يحتّل مسافة زمنية أقل من زمن السرد)).(1)

إنّ وظائف الحوار كثيرة ومتعددة لا تنحصر فقط في ثلاثة وظائف التي سبق ذكرهما، بل هناك وظائف أخرى للحوار حدّدها بعض النقاد والدارسين، فمنهم من ذكر هذه الوظائف بصورة عامة، ومنهم من قام بإعطاء الوظائف تسميات وتفاصيل عنها بصورة دقيقة، منها أنّ الحوار ((ينهض بوظائف متعددة كالإيهام بالواقع والوصف والإخبار ورسم ملامح الشخصيات ودفع الحركة القصصية والإسهام في بناء الحكاية بالتمهيد لأحداثها وبالارتداد إلى ما مضى منها))(2)، وفي تعريف آخر للوظائف في الحوار نجد أن الأديب يستطيع أنّ((يتخلّص من جمود الأسلوب الأدبي من خلال استخدام ألفاظ وتعابير وصيغ نحوية مستفادة من اللغة الحية بتقوية أو إضعاف أوكشف التعاطف بين الشخصيات، بتنويع وجهات النظر من الحكاية، بالانتقال من موضوعية الراوي إلى ذاتية الشخصية)).(3) وهناك من يقسّم الوظائف على قسمين: وهما الوظائف الخارجية والوظائف الداخلية.

والقصد من الوظيفة الخارجية ((ما لا يكون ذا طبيعة فنيّة، أي ما لا يتصل بعالم المغامرة ولا بمقتضيات الخطاب وأكثر ما يكون هذا النوع من الوظائف في القصص التعليمية، وفي الأعمال القائمة على إبراز أفكار كاتبها بصفة مباشرة)).(4)

أمّا الوظائف الداخلية فتشمل((ما يندرج في مقتضيات القصّة خبراً وخطاباً، وهي الوظائف المختلفة ماهيةً وقيمةً ومختلفةً في العوامل المؤثرة لإنشاء القصّة)).(5)

---

(1) بنية الحوار في حكاية البحار لحنا مينه، الطاهر الجزيري، مكتب الفيء للطباعة، موصل، 2002، 12.

(2) معجم السرديات، مجموعة من المؤلفين، 158-160.

(3) معجم مصطلحات نقد الرواية، لطيف الزيتوني، دار النهار، بيروت،2002، 82.

(4) الحوار خلفياته وآلياته وقضاياه، الصادق قسومة، 63.

(5) م. ن، 65.

ومن هذه الوظائف الداخلية وظيفة تقديم الشخصيات، ووظيفة التطوير، ووظيفة الإخبار، ووظيفة التصوير، ووظيفة التأويل، ووظيفة الإستبطان، ووظيفة الرمز، حيث إنّ لكلّ وظيفة دورها في سياق القصّة وأهميتها، مثل وظيفة تقديم الشخصيات وذلك للتعبير عن أفكار الشخصيات خلال الحوار أو حديث الشخصيات بعضهم مع بعض، أمّا وظيفة التطوير فتقوم بدور تطور العلاقات بين الشخصيات وتقدّم بها إلى مستوى آخر من الحديث من وجود علاقة جديدة أو تقويض علاقة قديمة.

وتؤدي وظيفة التصوير تصوير ما سبق ولا تضيف شيئاً جديداً إلى العمل الأدبي، أي تصوّر ما ورد سابقاً في السرد أو نقل الخبر والحادثة في حين تعرّف عليها القارىء سابقاً في السرد والتصوير، ويكون التصوير عبر طريقتين إما عن طريق أقوال الشخصيات، لأنّ الأقوال تُعدّ تعبيراً مباشراً عن عالم الشخصية وأفكارها أو عن طريق تصوير الفضاء الذي تجري فيه الأعمال. والحوار يكون عنصر مساعدة في تصوير الأجواء والظروف. ووظيفة التفسير في الحوار لا تضيف شيئاً جديداً، لأنها تفسير لما سبق، ويكون الحوار فيها ذا فائدة جزئية لا جذرية. ووظيفة التأويل مختلفة عن التفسير، لأنها لا تفسر ما حدث سابقاً بل تؤوّل وتعلّق، ومدار الحوار يكون فيها ذا فائدة جزئية لا جذرية، وتعني وظيفة الإستبطان - التعبير عن هواجس داخل النفس- أي الانتقال من العالم الخارجي إلى العالم الداخلي أو الباطني الذي فيه حركات الفكر والوعي، أمّا وظيفة الرمز فتختلف عن سائر الوظائف، حيث تخرج هذه الوظيفة من محادثة حقيقية، بل إنها قائمة على إيجاد الرموز وتكثيفها، والحوار في ظاهره يبدو بسيطاً، لكنّه مشحون في دلالته بقضايا عديدة وبعيدة الغور... وهولايؤدّي تواصلاً فعلياً من أي نوع بين طرفيه، بل ربّما دّل في الأغلب على تباعدهما التام، لأنّه غير موظّف في إطار علاقة الشخصيات، وإنّما في إطار التعبير عن المقولات والقضايا الذهنية، أي إيجاد رموز ذهنية وفلسفية أو سياسية أو دينية وغيرها من رموز مختلفة.[1]

(1) ينظر: الحوار خلفياته وآلياته وقضاياه، الصادق قسومة، 65 – 70.

بالإضافة إلى الوظائف التي سبق ذكرها هناك وظيفتان حسب تقسيم آخر لوظائف الحوار،وهما الوظيفة الأيديولوجية، الوظيفة التواصلية. وتعددية الآيديولوجيات جعلت من الوظيفة الأيديولوجية تختلف من مؤلّف إلى آخر، لأنّ ((الحديث عن آيديولوجيات متعدّدة ضمن النص الواحد. كآيديولوجية الشخصية، وآيديولوجيات السارد وآيديولوجية القارىء وآيديولوجية المؤلّف، وللنص أيضاً آيديولوجية خاصة تنبع من نظرة المؤلف الشخصية إلى الفن الأدبي)).[1] لأنّ الآيديولوجيا هي ((منظومة القيم التي تحكم الشخصية من خلالها على العالم المحيط بها))[2]وهناك آيدولوجيات مختلفة، منها سياسية أو دينية أو ثقافية أو اجتماعية، وهذه الآيديولوجيات تختلف من فرد إلى آخر، سواء أكان في العالم الخارجي أم داخل الخطاب الأدبي.

والآيدولوجيا تظهر من خلال الصراعات الموجودة داخل النص وخارجه، أي أنّ صراع الآيديولوجيات بعضها مع بعض سواء كان بصورة متفقة أم بصورة متعارضة يمهّد لنا الطريق كقارىء أن نتتبع آيديولوجية معينة ظاهرة بارزة في النص الذي أمامنا من أي نوع أدبي كان.

أما ما يخص الوظيفة التواصلية، فالحوار يؤدي دوراً مهماً فيه، لأنّه الوسيلة الأهم التي يحدث بها التواصل.[3] والوظيفة التواصلية حسب مخطط "رومان ياكوبسن" الذي فيه الرسالة الموجهة من المرسل إلى المرسل إليه في السياق أي ((يتنزل الحوار باعتباره ملفوظاً موجهاً من محاور ينطق إلى سامع ينصت إلى الكلام حسب هذا البيان، هذا البيان يقرأ من الجهتين خلافاً للبيان أعلاه الذي يقرأ من اليمين إلى اليسار، هذه عملية انعكاسية تبادلية، تختزل العلاقات اللاحقة "مؤلف - القارىء" و" القارىء- مؤلف" مثلما اختزلت

(2) بنية الحوار في "حكاية البحار" لحنا مينه، الطاهر الجزيري، 89.

(3) بناء الرواية "دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ" سيزا قاسم، دار التنوير، بيروت، 1985، 218.

(3) ينظر: بنية الحوار في "حكاية البحار" لحنا مينه، الطاهر الجزيري، 62.

علاقة "متكلم- سامع" و"سامع - متكلم"، حيث يحدث تبادل المواقع أثناء جريان المحاورة)).[1]

اتضحت لنا الآن صورة واضحة عن أهمية الحوار من خلال مفهوم الحوار وتعريفاته وعلاقته بالعناصر القصصية وشروطه ووظائفه، لأنّ الحوار عنصر مهم من عناصر السرد المشهدي، لاسيمّا الحوار الذي يتوسع ويتطور بصورة واضحة ليقترب من الحوار المسرحي مع قدرة الحوار التعبيرية عن هواجس وأفكار وأحاسيس الشخصيات سواء أكان الحوار بصورة خارجية مباشرة أم بصورة داخلية، وهذا يعد من قدرات الحوار على بناء أسس ودعائم السرد المشهدي.[2]

يجب أن يندمج الحوار مع القصّة ويعبر عن طريقه الأفكار وتصوير الصراع والحالات النفسية للشخصيات بصورة عامة من مشاعر القلق والخوف والحيرة والتردّد والوفاء والحب والشجاعة والجبن في جميع الظروف، وأن يكون الحوار بلغة سلسة ورشيقة فيها المرونة واستخدام مفردات وتعبيرات مناسبة، وأن لا يكون الحوار طويلاً بحيث يتعب القارىء ويجعله يشعر بالملل، وأن تكون كلّ كلمة فيه ذات مغزى ومعنى للوصول إلى الهدف المقصود منه، أي لايسمح الكاتب بوجود ألفاظ زائدة وقالت ناتالي ساروت: إنّ ((كلمات الحوار عبارة عن كلمات مستعارة من اللغة الشائعة، إنّها كلمات نستعملها كلّ يوم، ولكن الأشياء التي نقولها ليس أشياء تقال عادة))[3]، وقياس نجاح الحوار يعتمد على ((مدى اندماجه في صلب القصّة حتى لايبيّن للقارىء عنصراً دخيلاً

(1) م. ن،63.

(2) ينظر: النزعة الحوارية في الرواية العربية، قيس كاظم الجنابي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،2011، 18.

(3) حوار في الرواية الجديدة، ريمون اللاهو، ت: نزار صبري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1988،54.

مقحماً عليها أو متطفلاً على شخصياتها))[1] ويعتمد نجاح الحوار على أمور أساسية، منها:((مدى قدرة الكاتب ومهارته وحرفيته في الكتابة الابداعية بشكل عام وكتابة الحوار بشكل خاص.... وعمل الكاتب على تحقيق المواءمة بين الحوار وطبيعة الشخصيات وعدم تكلفه تكلفاً يأتي معه غير متلائم معها))[2] وهناك أسباب ضعف الحوار وهي ((فقر الحس عند هذا الكاتب تجاه تحميله لهذه الوظيفة أو تلك في المكان المناسب.... إضافة الى ذلك أن يكون الحوار غاية بذاته لا وسيلة، لأنّ الأصل فيه أن يكون وسيلة)).[3]

وبذلك نتوصّل إلى أنّ سمات الحوار الجيّد، هي: ((الاختصار والإفصاح والإبانة وانتقاء خير الأساليب والجمل والألفاظ المعبرة عن الشعور والعاطفة، وترك العبارات التي لا قيمة لها والاشارة إلى الواقع لا نقله مع مراعاة طبيعة القارىء أو المستمع للحوار، فإذا كان الحوار بين طرفين أو ثلاثة ظاهرياً، فإنّه يوجد طرف آخر هو القارىءأو المستمع)).[4]، وللحوار إيقاع خاص به يجب على الأديب والمؤلف العناية والاهتمام بإيقاعه، وأن يكون متجانساً مع إيقاع النص أومقاطع السرد بشكل عام حتى لا يكون مختلفاً ومغايراً. لأن ((قبل الوصول إلى منطقة الحوار التي يتضح – دائماً – فيها المظهر الأدائي والتي ستكون بذلك منقطة استقرار سردي يمكن استثمارها. على اعتبارها فرصة تسمح بإعادة التهيكل. في تصعيد الفعل السرد، لمنح المحمول القصصي أفقاً أوسع للتشكل ، فضلاً عن التشكيل الإيقاعي الذي يوفره الحوار للنص حيث إنّ أسلوبي السرد والوصف أكثر ميلاً إلى الهدوء والبطء من إيقاع أسلوب والحوار الذي يميل إلى

(1) دراسات في القصّة العربية الحديثة أصولها – اتجاهاتها – اعلامها، محمد زغلول سلام، منشأة المعارف بالأسكندرية مصر، 1973، 36.

(2) مشكلة الحوار في الرواية العربية، نجم عبدالله كاظم، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2007، 89.

(3)م. ن، 90.

(4) لغة الحوار في المسرحية والقصّة والرواية، حسين علي محمد، إنترنت: 15-1-2011 www. Arabic story.net

السرعة في الايقاع لكونه يقوم على عنصر الحديث الذي يعتمد على التبادل، وبعبارة أخرى فإن إيقاع السرد ينبع من ذات الكاتب في حين يتألف ايقاع الحوار من مشاركة الآخر))[1]

إيقاع الحوار يأتي نتيجة السؤال والجواب وما يحدث من نغمات أثناء حديث الشخصيات ومحاورتهم وكذلك استطاعت القصّة القصيرة أن توظف الحوار المسرحي بشكل جديد في نسيجها القصصي وذلك في شكلين، الأول أن يكون الحوار في بداية القصّة إلى نهايتها، ويكون بمثابة الخيط الذي يربط خرز السرد ويسمح للسارد ويعطيه المجال لأن يمارس فعله القصصي، والثاني إذا كان الحوار المسرحي موجوداً في القصّة على شكل فقرة تامة أو مقطع يصبح الحوار مكاناً لاستقرار السرد والسارد بإمكانه استغلال هذه الفرصة من أجل إعادة بناء متنه القصصي، في كلا الشكلين يحتفظ الحوار بدوره الفاعل في الشكل والحركة السردية من حيث السرعة والبطء.[2]

واستخدام كاتبنا "محيي الدين زنكنة" لعنصر الحوار يعود إلى أنه ((يسخّر الأدب والفن لخدمة الدراما بطريقة جعلت أغلب كتاباته القصصية حبلى بالطاقات الدرامية الهائلة التي تمنحها إمكانية التحوّل من الورق إلى خشبة المسرح..)).[3]، ولهذا نجد أنّ بعض نصوصه القصصية تحولّ من نصّ قصصي إلى نص مسرحي، ومن هذه القصص "الجراد، صراخ الصمت الأخرس، الكلب العجوز مغمض العينين..." وغيرها. ويجب استخدام عناصر الدراما مثل الصراع والحوار بشكل سليم ودقيق وغير مبالغ فيها، لأن استخدامها بشكل مبالغ فيه في القصّة القصيرة والرواية يؤثرّ سلباً في صفتها القصصية والروائية ويقربها إلى الدراما، لكن نجد أنّ ((ميل محيي الدين زنكنة إليه نابع لا من رغبة إسرافية ولكن من منهجية تروم تسخير العناصر الدرامية لخدمة نصوصه

(1) نقلاً عن: جماليات "الشعر – المسرح – السينما" في نماذج من القصّة العراقية، حمد محمود الدوخي، 25.

(2) ينظر: م. ن، 126.

(3) البناء الدرامي في مسرح محيي الدين زنكنة، صباح الأنباري، 5.

القصصية...حتى أننا لا نجد قصة من قصصه تخلو من الحوار)).[1]ويريد الكاتب من استخدام الحوار ((الكشف عن أفعال الشخصيات لا عن أقوال الراوي، يريد منه أن يعرفنا على حالة البطل الداخلية بدل من أن يترك السرد يخبرنا عن حالته من الخارج، وهذا ما أراده لسائر قصصه. وثابر على تحقيقه فيها حتى صار عنصراً من عناصر منهجيته)).[2]

واستفاد من المسرح في بناء القصّة والرواية، وهذا ما جعل نصوصه القصصية تحمل الطاقات الدرامية. وقال بهذا الصدد الناقد والكاتب ياسين نصير: ((وأنت تقرأ ما يكتبه في الأنواع الأدبية كلها تجده قاصاً في المسرح ومسرحياً في القصّة.))[3].

وبهذا توصلنا إلى أهمية الحوار كعنصر بنائي داخل النسيج القصصي فهو عنصر درامي لكن بإمكانه المشاركة في بناء نصوص أخرى وأن يقوم بدوره في التعريف عن الشخصيات ورسم أحوالها وطباعئها وأفكارها وكذلك رسم العالم الباطني الذي يحمل احاسيس ومشاعر خفية عن الظاهر، وكذلك رسم الآيديولوجيات للشخصيات بمختلف أنواعها، وقادر على تطور سير الأحداث وتقدمها وتنقلها إلى مراحل أخرى متقدّمة. والعلاقة التي تجمع بين الحوار والعناصر الأخرى في القصّة من زمان ومكان، واعتماده على التركيز والإيجاز والكثافة دون وجود معلومات أو جمل أو مفردات زائدة تطيل على القارئ ويجعله يمل من الحوار. ومراعاة الكاتب للإيقاع وجعل هذا الإيقاع مناسباً مع الإيقاع العام للنص وإيقاع السرد والوصف، وعدم السماح لوجود عبارات غير ملائمة ودون فائدة في المعنى كي لا يعرقل الوصول إلى الهدف، لأنّ طبيعة القصّة القصيرة تتلاءم مع الإيجاز والتكثيف، لأنّها لا تحتاج إلى امور زائدة، ومساحتها محددة ليست مثل الرواية التي تتمتع بحيز مكاني وزماني واسع. وهذا لأنّ القصّة القصيرة تختار جانباً أو لقطة واحدة من الحياة كبوابة رئيسة للدخول إلى الموضوع وليست هي صورة الحياة كلّها.

---

(4) م. ن، 12-13.

(2) ن، 13.

(6) نقلاً عن: ن، 15.

ثانياً: القصّة القصيرة: تعريفها، تأريخها، خصائصها:-

أ. تعريفها - تأريخها:-

تعدّ القصّة القصيرة من الفنون النثرية الحديثة التي ظهرت في أواخر القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين، وهي من القوالب الأدبية النثرية التي تصاغ في قالب شكلي محدد، وتعبر عن رؤيا كاتبها أو ما يتصل بالحياة الإنسانية والمجتمع بصورة عامة. لهذا نجد ((أنّ كتابة الأقاصيص من أشقّ الفنون في العصر الحاضر ومن أشدّها احتياجاً إلى فهم عميق وإدراك واسع لطبيعة هذا الفن ولخباياه الكثيرة))(1).

ظهرت القصّة القصيرة في الأدب الغربي بصورتها الفنية الحديثة في أواخر القرن التاسع عشر حيث((كانت القصّة حتى العصر الحديث تجنح إلى الخيال، فتختلط فيها الحقائق الإنسانية بالأمور الغيبية، وتزخر بالعجائب والغرائب، ولا تعرف مبدأ السببية في بناء أحداثها، فلا رابط بين أحداثها، ولا محور تدور عليه الأحداث، ويطلق النقاد والباحثون على القصص الأولى مصطلح الحكاية))(2) وهذا يدل على أن الحكاية ((معناها يبدو أشمل، إذ إنه يتجاوز الأنماط الفنية ليعبّر عن كل تسلسل للأحداث))(3).

وكان هناك العديد من المحاولات لكتابة القصّة القصيرة، وأولى هذه المحاولات كانت في القرن الرابع عشر في روما داخل حجرة فسيحة من حجرات قصر الفاتيكان. وكان يطلق عليها "مصنع الأكاذيب"، وقصص هذه المجموعة كانت مختلفة عمّا سبقها، لأنّها بسيطة في التعبير، وتختار شخوصها من بين الأفراد العاديين وتستهدف التسلية. والمحاولة

---

(1) في النقد القصصي، عبد الجبار عباس، دار الرشيد، بغداد، 1980، 274.

(2) في النقد الأدبي الحديث "منطلقات وتطبيقات"، فائق مصطفى وعبد الرضا علي، دار الكتب، الموصل، 2000، 126.

(3) مدخل إلى نظرية القصّة، سمير المرزوقي وجميل شاكر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986، 12.

الثانية ظهرت أيضاً في القرن الرابع عشر في ايطاليا، وهي قصص لـ"جيوفاني بوكاشيو" المعروفة بـ"قصص الديكامرون" أو "المائة قصة"[1].

أخذت القصّة القصيرة تنحو منحى آخر وتقترب من الحياة الواقعية، وأخذت ((الحكاية تتخلص من خيالها وأسطوريتها وسذاجتها، وتأخذ مادّتها من الواقع، وتعنى بالحالات النفسية للشخوص))[2] ، وهذا يدّل على أنّ الحياة الواقعية أصبحت مادة أساسية في بناء القصّة القصيرة. ومن الرواد الذين طوّروا القصّة القصيرة وأشاعوا مفهومها الحديث "إدجار الن بو" الامريكي الذي عاش في النصف الأول من القرن التاسع عشر، و"جي دي موباسان" الفرنسي الذي عاش في النصف الثاني من القرن نفسه، و"أنطوان تشيخوف" الروسي الذي عاش في المدة نفسها تقريباً. وهؤلاء الرواد حاولوا أن يضعوا أسساً للفن القصصي، وأن يصوّروا المجتمع والحياة الواقعية من خلال القصص، لاسيما "ادجار الن بو" حيث ذكر أصول القصّة القصيرة وقواعدها، منها: القصر وتحديد المدة الزمنية التي تستغرقها قراءة القصّة القصيرة وحددها من نصف ساعة إلى ساعتين، وأكدّ على قيامها بانطباع موحّد وأن تخدمَ كلّ كلمة فيها الغرض المقصود. واستطاع موباسان أن يربط بين مادة قصصه والواقع الذي عاش فيه بشكل يدلّ على الدقة والمتانة في الاختيار. لأنه اختار النماذج من الشخصيات والموضوعات المحيطة به وعلى يد أنطوان تشيخوف أصبحت القصّة القصيرة أكثر واقعية ولم يبق منها شيء غير عادي أو غير مألوف[3].

عرف التراث العربي ما يُسمى بقصة الخبر أو قصة التاريخ- وكذلك عرف النادرة أو الحكاية الشعبية، وقصص الحيوان، وقصة الفلسفة، والمقامة التي بدت فيها الصفة الفنية بل طغت عليها... كذلك عرف التراث العربي المجموعات القصصية مثل كتاب "البخلاء" للجاحظ "255هـ" و"المكافأة وحسن العقبى" لأحمد بن يوسف "339هـ" وكانت هذه

(1) ينظر: فن القصّة القصيرة، رشاد رشدي، دار العودة، بيروت، 1959، 7-9.

(2) في النقد الأدبي الحديث"منطلقات وتطبيقات"، فائق مصطفى وعبد الرضا علي، 137.

(3) ينظر: في النقد الأدبي الحديث"منطلقات وتطبيقات"، فائق مصطفى وعبد الرضا علي، 137-139.

الكتب تجمع في كل باب مجموعة قصصية تحت موضوع واحد أكثر تحديداً، وإن لم تكن تندرج تحت موضوع واحد فقط، وحُرص مؤلفوها أو جامعوها على أن يربط بينهما رابط فني. وتعدّألف ليلة وليلة من القصص التي صيغت على طريقة القصص المتداخلة، أي رواية قصة داخل قصّة. وهذا يدل على أن العرب لم يعرفوا القصّة القصيرة حسب، بل عرفوا مجموعات منها وحرصوا على أن يبرروا وجودها معاً مرة عن طريق الموضوع الواحد وأخرى عن طريق رابط فني أو عن طريق التداخل.[1]

ثم ظهرت القصّة القصيرة في عهدها الحديث ((في مطلع القرن العشرين مع إنتشار الصحافة والتعليم ونشاط الترجمة من الآداب الأوروبية))[2]. وكانت القصّة القصيرة في ذلك الوقت تنقسم على قسمين: القسم الأول كان متأثراً بالأشكال الأدبية في الأدب العربي القديم من حيث اللغة والأسلوب وكذلك متأثراً بالدعوة الإصلاحية التي أثارها جمال الدين الأفغاني، وكذلك ما جمع بين خصائص المقامة والقصّة القصيرة وذلك في كتابات المويلحي والمنفلوطي وعبد الله نديم. القسم الأخر كان متأثراً بالغرب وكان هذا التأثر بصورة مباشرة، لأنّهم قرأوا نتاج الكتاب والقصاصين العالميين في لغاتهم ومن هؤلاء الكتاب: محمد تيمور، ومحمود تيمور، والأخوان عيسى وشحاتة عبيد، ومحمود طاهر لاشين.. وغيرهم.[3] وأول قصّة فنية متكاملة ظهرت في الأدب العربي الحديث هي قصّة ((في القطار لمحمود تيمور، نشرت عام 1917 في جريدة السفور، هي أول قصّة بهذا المعنى الفني)).[4] لقد أيّد ما نقوله كل من ((المستشرق الروسي كراتشوكوفسكي، والألماني بروكلمان، والفرنسي هنري بيرس أكدوا هذا الأمر بأن قصة محمود تيمور هي أول قصة متكاملة بالمعنى الغربي الحديث التي نشرت في تلك الفترة)).[5]

(1) ينظر: دراسات في القصّة القصيرة، يوسف الشاروني، دار طلاس، دمشق، 1989، 60-64.

(2) في النقد الأدبي الحديث منطلقات وتطبيقات، فائق مصطفى وعبد الرضا علي، 139

(3) ينظر: دراسات في القصّة القصيرة، يوسف الشاروني،88-90.

(4) م. ن، 91.

(5) ن، 91.

وكان ظهور القصّة حديث النشأة وكان هناك اختلاف واضح في حركة تلك القصص في الشرق والغرب بصورة متساوية، لأنّ الحركة في تلك القصص السابقة كانت حركة خارجية، لكن المؤلف في القصّة الحديثة يتعمق في نفسيات أبطاله عارضاً لنا انفعالاتهم وكاشفاً أمامنا دوافعهم.(1)

ثم أخذت القصّة القصيرة في مصر تتجه اتجاهاً واضحاً نحو الواقع وحاول القصاصون أن ينتجوا أدباً واقعياً حيث يحترم فيه الروح الجماعية والفردية، وأرادوا من الأدباء أن يتخلوا عن ذواتهم وأن تكون لأدبهم رسالة. والنتاجات القصصية كانت تتفاوت من الناحية الفنية، منها ما كان يهتم بجانب المضمون أكثر من بقية عناصر العمل الفني، ومنها من مزج بين الواقع الخارجي والواقع النفسي الداخلي. ومن أبرز كتاب هذا الاتجاه "يوسف إدريس". وكان هناك قصاصون آخرون مزجوا بين الوجدانية والسريالية، ومن أبرزهم " إدوارد خراط".(2) وظهر في بداية الستينات جيل من كتاب القصّة القصيرة والرواية أطلق عليهم "الموجة الجديدة"، حيث ظهرت نصوصهم الأدبية في بداية هذه المرحلة، وأخذت تتطوّر، وتتنامى في مراحل أخرى، لكن بدرجات مختلفة أمثال: صنع الله إبراهيم، يحي طاهر عبدالله، يوسف العقيد وغيرهم.(3)

بدأت القصّة القصيرة تظهر في العراق مستقلةً، وأصبحت لها مقومات فنية وأدبية لأسباب متعددة، منها الظروف السياسية والاجتماعية والاقتصادية، ووجود حركة النهضة، ومحاربة الاستعمار، والدعوة إلى التحرر. كل ذلك كان له أثر كبير ومباشر في ظهور هذا الفن الأدبي.

ظهرت القصّة العراقية ((في أوائل القرن العشرين..... حين بدأ "محمود أحمد السيد" يطبع آثاره الأولى التي تعتبر أول آثار قصصية كتبت في القصّة العراقية الحديثة)).

(1) ينظر: دراسات في الرواية والقصّة القصيرة، يوسف الشاروني، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1976، 127.

(2) ينظر: دراسات في القصّة القصيرة، يوسف الشاروني، 98-99.

(3) ينظر: بلاغة الراوي، شحات محمد عبد المجيد، الأمل للطباعة والنشر، مصر، 2000، 5.

[1]وهناك محاولات سبقت محاولة "محمود أحمد السيد" لكنّها تعتبر محاولات بدائية في القصّة العراقية ومعظمها تدور في إطار قصص الرؤيا، وهي نمط من القصص يحاول كاتبها أن يكشف فيها من خلال حلم يراه عن مسقبل العراق المظلم، وذلك في نموذج كتبه "عطاء أمين" بعنوان "كيف يرتقي العراق" رؤية صادقة حيث كانت امتداداً للنمط البدائي في القصص آنذاك، ثم اخذ هذا التطور يظهر بشكل أوضح في عمل روائي طويل كتبه "سليمان فيضي" بعنوان "الرواية الإيقاظية" التي نشرت في البصرة عام 1919.[2]

إذن يعد نتاج "محمود أحمد السيد" القصصي البداية الفنية للقصة العراقية الحديثة في مجاميع قصصه "جلال خالد 1928"، و"الطلائع 1929"، و"في ساع من الزمن 1935"، وكان في قصصه الرائدة قد اقتحم طريقاً بكراً ولم يجد في الساحة من يدعمه غير حماسه ورغبته الجارفة في أن يرى هذا الفن الذي بهر به يأخذ مكانه في الأدب العراقي الحديث.[3] وفي الثلاثينات شهد بزوغ فجر القصّة الحديثة في العراق ومن أبرز كتابها في تلك المرحلة: أنور شاؤل، وذو النون أيوب، وعبد الحق فاضل، ويوسف متي.. وغيرهم ممن زاولوا كتابة القصّة في ذلك الوقت. لقد تعددّت الأشكال والمضامين في القصّة العراقية، واكتسبت بعض مقومات القصّة الفنية، وانحسر في الكثير منها أسلوب السرد التقريري، وحل محله أسلوب قصصي يعتمد في أحيان كثيرة على الصورة والحركة للكشف عن غرض القاص[4].

(1) تطور الفكرة والأسلوب في الأدب العراقي، داوود سلوم، المعرفة للطباعة، بغداد، 1959، 127.

(2) ينظر: نشأة القصّة وتطورها في العراق، 1908-1939، عبد الإله أحمد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986، 333.

(3) ينظر: نشأة القصّة وتطورها في العراق، 1908-1939، عبد الإله أحمد،59. وينظر أيضاً: الأعمال الكاملة "لمحمود أحمد السيد"، علي جواد الطاهر وعبد الإله أحمد، دار الحرية، بغداد، 6.

(4) ينظر: الأدب القصصي في العراق منذ الحرب العالمية الثانية، عبد الإله أحمد، ج:1، دار الحرية، بغداد، 1977، 22-23.

وفي الأربعينات ضعف الفن القصصي وكان تسوده المباشرة، والركود خيم على الحياة الأدبية ولم تستطع القصّة أن تتجاوز واقعها الذي حققته سابقاً وكذلك لم توفق في تقديم أسماء جديدة من القصاصين، ،وهذا الركود لم يقتصر على هذه المرحلة بل امتد ليشمل الإنتاج القصصي كله. وقد ظهر هذا الركود في جانبين،الأول في قلّة ما كتب في هذه المرحلة، وثاني في انخفاض المستوى الفني، وكانت الموضوعات غالباً تدور ضمن القصص الساذجة ذات المضمون العاطفي والاجتماعي[1].

ولكن القصص في الخمسينات بتجربتها الخصبة تشكلّت انعطافاً مهماً في أدبنا القصصي، حيث أن قصص هذه المرحلة تخلت عن النزعة التقريرية والخطابية وعن امتداد تأثيرات فن المقالة فيها، وبذلك أصبحت القصّة العراقية تقترب في مستواها الفني من مستوى القصّة العربية المعاصرة[2]. و((تميّزت القصّة في هذه المرحلة بأنها انعكاس للحياة الاجتماعية التي يحياها بسطاء الناس في العراق والبحث في همومهم وكشف طموحاتهم))[3].

وهذا يدلّ على ارتباط القصّة العراقية بالواقع بصورة صادقة، فالكتاب يحاولون معالجة مشاكل الفرد داخل المجتمع عن طريق قصصهم، لأن هذه ((المرحلة الخمسينية شهدت هذه النقلة النوعية وازدادت معها صلة القاص العراقي بالقصّة الغربية وبإنجازات القصّة العالمية المترجمة لتستفيد منها في النأي عن المعالجة السردية المباشرة لموضوعاتها، وفي الإفادة من المعطيات السيكولوجية في تصوير الشخوص، فضلاً عن اعتماد طرائق جديدة في معالجة موضوعتي الزمان والمكان))[4]. ومن أبرز أعلام القصّة العراقية في هذه

---

(1) ينظر: م. ن،253.

(2) ينظر: ملتقى القصّة الأول، دائرة الشؤون الثقافية، دار الرشيد، بغداد، 1978، 291-292.

(3) عبد الرحمن مجيد الربيعي وتجديد القصّة العراقية، سليمان البكري، مؤسسة دار الكتب، الموصل، 1977، 7.

(4) القصّة العراقية القصيرة قراءة في المنجز الإبداعي، صالح الهويدي، إنترنت:12-1-2011 www.awtad.net.

المرحلة: عبد الملك نوري، وفؤاد التكرلي، وغائب طعمة فرمان، ومهدي عيسى صقر وغيرهم[1].

إنّ تنوّع قصص هذه المرحلة وتطورها من الناحية الفنية وازدهارها ((يعود إلى تعرف القاص على الأساليب الأوروبية الحديثة في كتابة القصّة، وكان لتيار الوعي سحره المؤثر في هذا المجال، حيث تخلى القاص عن الحشو الزائد الذي كان يميّز حدث القصّة المتسلسل وركز على نماذج معيّنة استلها من الواقع))[2] وكذلك أكدوا على السمة الفنية لقصصهم، وبجانب هذا الأمر اهتموا أيضاً بالجانب اللغوي وأرادوا أن تكون لغتهم سهلة واضحة بعيدة عن الإنشائية وتتحاشى التزويق، وذلك إدراكاً منهم أن اللغة القصصية الحقة هي اللغة القادرة على رسم الشخصيات وتصوير الأجواء، ونقل الأفكار بدقّة، لأن اللغة التي تثقل بالتعابير الإنشائية، أو التي تتجه إلى غايات جمالية مجرّدة، تبدو كأنها هدف القاص من كتابة القصّة، بحيث تجور على العمل القصصي وتغرقه في التعميمية، ولا يستطيع القارئ أن يلتمس منها أجواء واضحة محلية أو غير محلية[3]. بصورةٍ عامة حاول القصاصون في هذه المرحلة، لاسيما في مرحلة الخمسينات أن تترصد قصصهم الحياة الاجتماعية، وتستشف مكامن الروح الشعبية، وتعبر عن طموحات المجتمع العراقي وكبواته.[4]

بعد انتهاء مرحلة الخمسينات دخلت القصّة القصيرة في العراق إلى مرحلة جديدة، وهي مرحلة الستينات، وهذه المرحلة معروفة بـ مرحلة 'الجيل الجديد' أو 'الموجة الجديدة'، واكتسبت القصّة القصيرة أسساً وبناء فنياً جديداً مغايراً للجيل السابق أو مغايرًا للموروث القديم من حيث الشكل وكذلك المضمون، وكان هذا الاختلاف بين الأجيال

(1) ينظر: الأدب القصصي في العراق منذ الحرب العالمية الثانية، عبد الإله أحمد، ج:2، دار الحرية، بغداد، 1977، 24.

(2) التجريب في القصّة والرواية، سليمان البكري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2000، 15.

(3) ينظر: الأدب القصصي في العراق منذ الحرب العالمية الثانية، عبد الإله أحمد، 60 – 61.

(4) ينظر: الواقعية الاجتماعية النقدية في القصّة العراقية، مؤيد طلال، دار الرشيد، بغداد، 1982،12.

نتيجة لأسباب سياسية واجتماعية، لاسّيما بعد ثورة الرابع عشر من تموز 1958، وانتكاسة الثورة وجنوح السلطة نحو الدكتاتورية الفردية نتج عن ذلك إحباطات أحاطت بكافة المستويات والقطاعات الاجتماعية، ثُم أدّت إلى كارثة نفسية وانغلاق ذاتي لدى الكتاب والقصاصين في هذه المرحلة.[1] وهذا الإحساس والشعور بالهزيمة وخيبة الأمل دفع القاص للبحث عن قيم ومفاهيم جديدة، واتسمت تجربتهم القصصية بغلبة الهم الفردي على الهم الجماعي الذي كان موجوداً لدى الجيل السابق، وهذا أدى إلى هيمنة الاتجاه الفردي، وجعل من القاص أن يميل إلى استخدام التكنيك وإعلاء شأن الهم الجمالي على الهم الاجتماعي والفكري.[2] وإحساس القاص بعدم ملاءمته مع الواقع المعيش جعله يبحث عن واقع بديل، وهذا البديل هو الدخول إلى العالم الداخلي للإنسان وتصوير هذا العالم بصورة دقيقة حيث إنه عالم محبط ومعزول عن الحركة والتحوّلات الاجتماعية، لذلك حاول القاصّ أن يهرب من رصد حركة التغيرات الاجتماعية أو محاولة رصدها بشكل غير مباشر في العالم الداخلي للفرد، وأنّ بعض هذه التجارب حاولت أن تقطع جذورها بالعالم الخارجي وتسقط أسيرة للتجريد والانغلاق على الذات، ونجد هذه المحاولات عند قصاصي هذه المرحلة أمثال: جليل القيسي، عبدالرحمن الربيعي، وسركون بولص، وجمعة اللامي، وأحمد خلف... وغيرهم.[3] وهؤلاء القصاصون تأثروا أيضاً بنتاج القصص العالمي واطلاعهم على هذه القصص مع ازدهار وانتشار حركة الترجمة إلى العربية، فتأثر القاص المجدد دون شك بتجارب وكتابات أمثال ناتالي ساروت، وفيرجينا وولف، وآلان روب غرييه، وجيمس جويس، وكذلك تأثر بكتابات سارتر، وكامو، وغيرهم، ووجد فيها صدى واضحاً لنتاجاته.[4]

---

(1) ينظر: عبدالرحمن مجيد الربيعي وتجديد القصّة العراقية، سليمان البكري، 13.

(2) ينظر: ملتقى القصّة الأول، دائرة الشؤون الثقافية، 294-295.

(3) ينظر: ملتقى القصّة الأول، دائرة الشؤون الثقافية، 295.

(4) ينظر: عبدالرحمن مجيد الربيعي وتجديد القصّة العراقية، سليمان البكري، 9.

وظهرت تأثيرات القصّة الأوروبية الحديثة في نتاج القصّاصين المجدّدين لاسيّما عند توجُههم نحو((استخدام الرمزية، والعبثية، والفردية طريقاً طبيعياً للحلم والقنوط في نماذج اتسمت بهذه السمات، وفي ابتداع لغةٍ جديدة للقصّة تنسجم مع التطوّر والطموح الخاص بالوجود الواعي المقبل)).[1]وعلى الرغم من وجود هذا التنوع والتجديد في الستينات من حيث التأثر ببعض الأشكال في الحداثة الغربية والتغيرات من حيث الشكل والمضمون، إلا أن بعض من القصاصين حاولوا استخدام طرق جديدة في كتابة تجربتهم القصصية فحاولوا الحفاظ على ((الكثير من تقاليد ومنجزات القصّة الخمسينية وقدمتها عبر منظور جديد و منها تجارب غازي العبادي وموفق خضر وسهيلة داود سلمان وزهدي الداودي ومحيي الدين زنكنة وغيرهم من القصاصّين)).[2] هذا يؤكد على أن القصاصين قدمّوا نتاجهم القصصي عبر اتجاهات ومفاهيم مختلفة، ولم يلتزموا بطريقة واحدة، ونحن هنا بصدد دراسة القصص القصيرة للقاص الكردي العراقي محيي الدين زنكنة ومجاميع قصصه، الذي كتب أغلب قصصه في مرحلة الخمسينات والستينات، ويعد من قصاصي جيل الستينات وتأثر بما كان موجودًا في عصره إلاّ أنّ نتاجه القصصي ينقسم على جيلين مختلفين، أي فيه خصائص جيل الخمسينات وخصائص جيل الستينات، وهذا ما أكده علي جواد الطاهر في مقالة كتبها عن القاص محيي الدين زنكنة فقال: ((صحيح أنه يبقى خمسينياً في التزام قضية الإنسان مذهباً ورسالة، وأن شيئاً من جديده يزيده طراوة، ولكن الذي يحدث أنه يدخل عليه ما ليس منه فيزيد من شأن الرمز والسريالية ويبتعد قليلاً عن القارئ، وإذا كان مثله قد عاصر الموجة الستينية فلا يبعد أن يكون قد تأخر بدعاوتها واخذ منها شيئاً كزيادة الشاعرية في اللغة واللجوء إلى تقطيع النص))[3].

(1) م. ن، 15.

(2) المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي، فاضل ثامر، دار المدى، بغداد،2004، 223.

(1) من حديث القصّة والمسرحية، علي جواد الطاهر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1987، 237.

وتطورت القصّة القصيرة في المراحل الأخرى أي في السبعينات والثمانينات، والقصّاصون في هذه المراحل ازداد فهمهم لمراحل وأجيال الخمسينات والستينات، وكذلك استفادوا من تجاربهم وأساليبهم في صياغة القصّة الفنّية الحديثة واستعاب أهم المعطيات والأفكار الجديدة للقصة العربية والعالمية، وظهرت مجاميع أخرى من القصاصين أمثال: جهاد مجيد، وفاضل الربيعي، وسعد البزاز، ومي مظفر، ولطفية الدليمي، وناطق خلوصي وغيرهم من كتاب القصّة القصيرة.

ب :- خصائصها:-

أصبحت القصّة القصيرة من الأجناس الأدبية التي تنفرد بتعريف خاص. لها خصائصها وملامحها وعناصرها. وعَرفّها كثير من الأدباء والنقاد الغربيين والعرب بأشكال وأساليب مختلفة، وكل واحد منهم يراه من زاويته الخاصة.. من التعريفات الأساسية التي نقدمها تعريف لـإدجار آلان بو" الأمريكي، الذي قال:((تقدم القصّة الحقة، في رأينا، مجالاً أكثر ملاءمة دون شك، لتدريب القرائح الأرقى سمواً، مما يمكن أن تقدمه مجالات النثر العادية الأخرى)).[1]

إن قالب القصّة القصيرة الجيدة يكون من القوالب الأدبية المناسبة لتقديم النماذج والإنتاج القصصي الأكثر رقياً ومنزلة من أي قالب أدبي أو نثري آخر. وقال في مكان آخر: ((إنّ القصّة القصيرة بحق تختلف بصفة أساسية عن القصّة بوحدة الانطباع)).[2] وهنا أكد الأثر الكلي أو وحدة الانطباع التي تحققه القصّة القصيرة.

---

(1) القصّة القصيرة:دراسات ومختارات: طاهر أحمد مكي، دار المعارف، القاهرة، 1977، 73.

(2) الأدب وفنونه، عزالدين إسماعيل، 199.

وعرفها الناقد المعاصر"أندرسون أمبرت"[1*] بأنّها: ((الحكاية القصيرة ما أمكن، حتى ليمكن أن تقرأ في جلسة واحدة... ثم يضيف، ويضغط القصّاص مادته، لكي يعطيها وحدة نغم قوية أمامنا عدد قليل من الشخصيات، وشخصية واحدة تكفي ملتزمين بموقف تترقّب حّل عقدته بفارغ الصبر... ويضع القاص النهاية فجأة، في لحظة حاسمة)).[2] هذا التعريف يتحدّث بصورة عامة عن عناصر العمل القصصي والمدة الزمنية التي تستغرقها قراءة قصة قصيرة، وأكد أيضاً الوحدة بين أجزاء العمل القصصي حتى يكون لديها إيقاع، ونغمة قوية ومؤثرة في القارئ. وعرفها"وليام بيدن" أستاذ جامعة ميزوري الأمريكية بقوله :((فالقصّة القصيرة في أبسط أشكالها تتركّز حول موقف يتضمن كائنات بشرية تعاني نوعاً ما من المشاكل التي تحتاج إلى أنواع من القرارات والحلول، وتكون هذه القرارات والحلول إما طبيعية "فيزيقية" أو نفسية حسبما تكون الحالة)).[3] وقال إن ((أفضل معيار للحكم على القصّة القصيرة هو مقياس قابلية التذكر، فالقصّة الممتازة هي ببساطة القصّة التي تستحق القراءة مرةً أخرى، وتبقى في ذهن القارئ، لأنها تترك به بقية... ولأنها تكون قد حولت مظهراً ما من مظاهر الحياة إلى الفن)).[4]

(1*) اندرسون امبرت: ولد في "قرطبة"الارجنتين في عام 1910 بعد سنوات من الدراسة انجذب إلى الصحافة وبدأ الكتابة في صحيفة"بوينس ايرس لافانجارديايوميا"، وسرعان ما أصبحت رئيس تحرير قسمها الأدبي. حارب لتجديد المشهد الأدبي الأرجنتيني، وابتعد عن واقعية قرن التاسع عشر لصالح الخيال، نشر عام 1934 مجموعة من المقالات بعنوان "السهم في الهواء" ومقالات عن نظرية و تقنيات القصّة القصيرة. ينظر: إنترنيت:21-2-2012 www.news.harvard.edu.

(2) القصّة القصيرة "دراسات ومختارات"، طاهر أحمد مكي، 73.

(3) في عالم القصّة، علي شلش، مطابع دار الشعب، القاهرة، 1978، 73.

(4)م. ن، 31.

وأكدت "هالي برنت"[1*] أنّ ((الخبرة بالقصّة القصيرة تأتي بالدرجة الأولى بقراءة العمالقة في هذا الفن، لكن يبقى هناك خط أحمر لايمكن تجاوزه حتى يمكننا اعتبار ما نقرؤه قصّة قصيرة: خط يتعلّق بالأسلوب، والشخصية ودوافعها وحركتها، والبدايات وأهميتها، ووجهة النظر التي تحملها القصّة، وماذا تريد أن تقول، فقصة بلا وجهة نظر مع بناء فني جيد لا تساوي شيئاً)).[2] وهي من خلال هذا التعريف تؤكد على الفكرة، لأنها من عناصر البناء في العمل القصصي وأن كل قصة قصيرة إذا كانت جيدة عليها أن تحمل أفكاراً واراءً مختلفة حول الحياة، أو تعبر من خلالها عن حالة من حالات المجتمع، مثل الفقر والظلم والصراع بين طبقات المجتمع و المشاكل والهموم التي يعانيها الأفراد داخل المجتمعات، لأن القصص ((يزيدنا متعةً بالحياة وتفهماً لها، كما يفعل الشعر والدراما، وقد أصبح تنوعه في الموضوع والمغزى والبناء واسعاً سعة الحياة نفسها، وليس ميدان القصص في حقيقة الأمر إلا التجربة البشرية كلها..))..[3]

قام الأدباء والكتاب العرب أيضاً بكتابة تعاريف للقصة القصيرة، منها تعريف "رشاد رشدي" الذي قال:-((من المعروف أن القصّة تروي خبراً، ولكن لايمكن أن نعتبر كل خبر أو مجموعة من الأخبار قصة... فلأجل أن يصبح الخبر قصة يجب أن تتوفر فيه

(1*) هالي برنت:كاتبة وناشرة أمريكية،كانت مشرفة ومحررة لمجلة القصّة في عام 1942 إلى عام 1971 وساعدت على نشر العديد من القصص القصيرة المبكرة لعديد من الكتاب أمثال "سالينغر"و"جون تشيف"و"ويليام سارويان". ومن الروايات التي كتبتها "هذا القلب، هذا هنتر1953"و"قاطفي الدماغ1957"و"الساعة في الجدار1965"، وكتبت العديد من الكتب المدرسية بما فيها "على كتابة القصّة القصيرة"التي نشرت عام 1983. ينظر: انترنت:2-2-2012.www.nytimes.com.

(2) نقلاً عن: النقد الأدبي العربي الجديد"في القصّة والرواية والسرد"، عبدالله أبو هيف، منشورات إتحاد كتاب العرب، د.م، 2000، 144.

(3) الوجيز في دراسة القصص، لين اولتنبيرند، ليزلي لويس، ت: عبدالجبار المطلبي، دائرة الشؤون الثقافية العامة، بغداد،1983، 5.

خصائص معينة :أولها أن يكون له اثـر كلـي)).[1] هنـا أكـد علـى أن تكـون القـصّة ذات الطابع والأثر الكلي، ويجب أن تتوفر فيها خـصائص فنّيـة لكـي نـستطيع أن نفـرق بينهـا وبين الخبر العادي. وعرفها "محمد يوسف نجم" قـائلاً:- ((القـصّة مجموعـة مـن الأحـداث يرويها الكاتب، وهي تتناول حادثة أو عـدة حـوادث تتعلـق بشخـصيات إنـسانية مختلفـة. تتباين أساليب عيشها وتصرفها في الحياة علـى غـرار مـا تتبـاين حيـاة النـاس علـى وجـه الأرض. ويكـون نـصيبها في القـصّة متفاوتـاً مـن حيـث التـأثر والتـأثير، وتختلـف عـن الأقصوصة في أنها تصور فترة كاملة من حياة خاصة....، بينما الأقـصوصة تتنـاول قطاعـاً أو شريحة من الحياة)).[2] أشار في هذا التعريـف إلى بعـض العناصـر الأساسـية في العمـل القصصي بصورة عامة، ثم الاختلاف بين القصّة والقصّة القصيرة، وأعطاها صفة التركيـز والإيجاز، لإنّها لا تتناول الحياة بصورة عامة بل تلقي الضوء علـى جانـبٍ منهـا. وعرفهـا الأستاذ والناقد "يوسف الشاروني" بقوله:- ((إن القصّة القصيرة تنتمي إلى مجموعـة الفنـون القولية والدرامية، أي تقوم على أساس أحـداث كأنهـا وقعـت أو يمكـن أن تقـع))[3]. في هذا التعريف تأكيد على عنصر الحدث، وهو من العناصر المهمة الـتي تقـوم عليهـا القـصّة القصيرة، وكذلك التركيز والتكثيف والإيجـاز مهمـة جـدًا للقـصة القـصيرة، لأنّ ((صـفة التركيز أساسية في القصّة القصيرة، فهي أساسية في الموضوع، وفي الحادثة وطريقة سـردها، أو في الموقف وطريقة تـصويره، أي في لغتهـا، ويبلـغ التركيـز حـدٍ أنـه لا تـستخدم لفظـة واحدة يمكن الاستغناء عنهـا ، أو يمكـن أن يـستبدل بهـا غيرهـا، فكـل لفظـة موحيـة لهـا

(1) فن القصّة القصيرة، رشاد رشدي، 15.

(2) فن القصّة، محمد يوسف نجم، دار بيروت، لبنان،1959، 9.

(3) دراسات في القصّة القصيرة، يوسف الشاروني، 42.

دورها))[1]. وأكد هذا "يوسف إدريس" وقال:- ((القصّة القصيرة رصاصة تصيب الهدف أسرع من أي رواية))[2].

ومن خلال هذه التعاريف يتبّين أنّ هناك فروقات عديدة بين القصّة القصيرة والرواية مع أنّهما ينتميان إلى فن واحد، فهما مختلفتان في الشكل والمضمون، ومن الفروقات الأساسية التي حدّدها "فرانك أوكونور" حين فرق بين الرواية والقصّة القصيرة، فقال ((إن الفرق بين الرواية والقصّة القصيرة أساساً ليس فرقاً في الطول، بل إنه فرق بين القصص الخالص والقصص التطبيقي))[3].

يقصد "أوكونور" بالقصص الخالص القصّة القصيرة وبالقصص التطبيقي الرواية، لأنّ الرواية عالم واسع وشامل تتضمن الكثير من الأحداث والشخصيات، والزمان والمكان يحتلان فيها مكانة واسعة، أمّا القصّة القصيرة فتركّز على موقف محدّد في الحياة، وتتناوله بطريقة مكثّفة وموجزة في الوقت نفسه.

ويحدد "أوكونور" فرقاً آخر بينهما، وهوأن ((القصّة القصيرة تختلف عن الرواية من حيث الشكل، ومن الممكن أن نعبرّ عن الفرق بينهما ابتداءً بأن نقول إنّ القصّة القصيرة قصيرة))[4]. معناه أن قالب القصّة القصيرة قصير من ناحية الحجم، والرواية طويلة، ولكن نجد ((أنّ طول الرواية هو الذي يحدّد قالبها، أما القصّة القصيرة فإنّ قالبها يحدد طولها، ولا يوجد ببساطة أي مقياس للطول في القصّة القصيرة إلا ذلك المقياس الذي تحتمه المادّة نفسها))[5]. وأشار "أوكونور" إلى أن ((عنصر الزمن هنا أكبر ميزة له، والنمو

(1) الأدب وفنونه، عز الدين إسماعيل، 203.

(2) القصّة القصيرة "تعريفها وخصائصها وعناصرها"، عبد العزيز عبد الحميد، إنترنت:12-1-2011، www.laghtiri1965.jeeran.com

(3) الصوت المنفرد "مقالات في القصّة القصيرة"، فرانك أوكونور، ت: محمود الربيعي، مكتبة الشباب للنشر، مصر، 1983، 22.

(4) الصوت المنفرد، فرانك أوكونور، 16.

(5) م. ن، 21.

التأريخي للشخصية أو الحوادث كما نراه يشكل قالباً جوهرياً في الرواية، و إذا أهمل الروائي ذلك فإنما يهمله على مسؤوليته الخاصّة، لكن لا يوجد لدى كاتب القصّة القصيرة شيء من هذا ينظر إليه على أنه قالب جوهري، لأن إطاره الذي يرجع إليه لا يمكن أن يكون الحياة الانسانية برمتها، وهو لا بّد أن يختار دائماً الزاوية التي يتناولها منها))[1].

ومن الفروقات الأخرى بين الرواية والقصّة القصيرة ((وحدة الانطباع أو الأثر الكلي الذي تحدث عنه 'بو' وهذا الشرط يعد شرطاً أساسياً من شروط القصّة القصيرة... لكن تلك الروايات لها الحرية في عدم التقيد بهذا الشرط، بعكس القصّة القصيرة التي يشترط فيها توفّره وإلا تشتت ذهن القارئ في اللحظات القلائل التي يقرأ فيها القصّة القصيرة، ولم تحقق له هذه الوحدة الشعورية التي هي الهدف الأول للقصة القصيرة)).[2] وهذا ما قاله 'بو' حيث وصف القصّة القصيرة بأنها إذا((بنى كاتب ماهر حكاية فإذا كان مطلعاً على مهنته، فإنه لن يكيف أفكاره حسب أحداثها، ولكنه – بعدما يكون قد تخيل بعناية وتأمل أثراً وحيداً معيّناً يقترح إحداثه – يبتكر أحداثاً – يمزج فيما بينها – تتيح له أن يحصل، بأفضل وجه، على الأثر السابق تخيله، فإذا لم تكن جملة البداية نفسها تميل لحو إحداث هذا الأثر، فإنّه يكون قد فشل منذ الخطوة الأولى. إذ لا يجب في الأثر الأدبي بأكمله –أن تكون هناك كلمة واحدة مكتوبة لاتحمل مباشرة أو بطريقة ملتوية على تحقيق هذا التصميم المسبق)).[3]

---

(1) ن، 16.

(2) دراسات في القصّة القصيرة، يوسف الشاروني، 44.

(3) نظرية المنهج الشكلي النصوص الشكلانيين الروس، ت: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1982، 117.

ومن الفروق الأخرى ((أنّ الرواية يمكن أن يكون لها تسلسل زمني، ويمكن التلاعب بهذا الترتيب كما في حالة الفلاش باك، وذلك بحكم أن الرواية تعرض الحياة في شمولها، أمّا القصّة القصيرة فهي نقطة يتلاقى فيها الحاضر والماضي والمستقبل)).[1]

إن القصّة القصيرة ((تبنى على قاعدة تناقض، أو انعدام تصادف، أو خطأ، أو تعارض... فكلّ شيء في القصّة القصيرة كما في الأحدوثة يميل نحو الخلاصة.. إنّ القصّة القصيرة يجب أن تنطلق بقوة مثل صاروخ القيت من طائرة ليضرب بحدة وبكل قواه الهدف المنشود)).[2]إذن القصّة القصيرة جنس أدبي متميّز تركّز على الاهتمام بموقف معين ولا توجد فيها أي شيء زائد، وهذا الجنس الأدبي((محكم، لايسمح بالفضول والتزيد، بما ليس في خدمة النهاية التي حدّدها منذ بدء على نحو دقيق في خدمة التوتر أو القوة التي ينهض عليها البناء في حل العقدة التي ينتظرها القارئ مشتاقاً، ولا يمكن للقصّاص أن يجنح أو يسهو أو يتشاغل أو يبطئ دون غاية في رسم الجو أو تصوير الشخصيات...)).[3]

تتكون القصّة القصيرة من مجموعة من العناصر التي تربط أجزاء القصّة بعضها ببعض ولا يمكن فصل أو حذف أي واحد من تلك العناصر، لأن حذفها يؤدي إلى التخلخل في بناء القصّة، ومن أهمها الحدث. والقصّة القصيرة تروي لنا حدثاً أو خبراً لكن هذا الخبر مختلف عن الخبر العادي الذي نسمعه في حياتنا اليومية، لأنّ الخبر اليومي ليس له مقومات وأسس ينى عليها. والقصّة القصيرة أو الحدث عندما يدخل ضمن إطار أدبي يصبح مختلفاً. وفرق آخر بين الخبر العادي والقصّة القصيرة هوأنّ ((الخبر ليس إلا تسجيلاً لمجموعة من الحوادث المتتالية بأسلوب تقريري مباشر دون دلالة، أمّا القصّة

(1) دراسات في القصّة القصيرة، يوسف الشاروني، 44.

(2) نظرية المنهج الشكلي، 112.

(3) القصّة القصيرة دراسات مختارات، طاهر احمد مكي، 75.

القصيرة فتقدّم حدثاً أو مجموعة أحداث يتسبب كلّ منها في حدوث الآخر بأسلوب تصويري ذي دلالة))[1]

وينطبق على الحدث عدد من القواعد والشروط، منها:- ((أن يكون أثره كلياً، وأن تكون وسيلتنا إلى ذلك ترابط تفاصيله، وأن يصور ما نسميه بالحدث، وهو يتكون من بداية ووسط ونهاية))[2] إذن الأثر الكلي وترابط أجزائه من البداية والوسط والنهاية بصورة جيدة يؤدي إلى خلق الحدث، حيث يخلق من خلال موقف معيّن، ثم ينمو ويتطوّر حتى يصل إلى نقطة أخيرة، ومن الخصائص الأخرى للحدث في القصّة القصيرة ((الوحدة أي أن يكون حدثاً واحداً لا أكثر، ويترك أثراً وانطباعاً واحداً عند قارئ القصّة)).[3] والحدث ووقوعه يحتاج إلى وجود الشخصيات، ومن خلال مواقفهم تجاه الحدث تتطور وتنمو الأحداث بوجود الشخصيات. بعد الحدث وأهميته تأتي الشخصية، لأنّ وراء كل حدث مُحدِث، والشخصيات في القصّة القصيرة محددة وغالباً تدور حول شخصية رئيسة واحدة، ووجود الشخصيات مهم جداً لكي يَكونَ للحدث معنى مكتمل، والتعرف على دوافع الشخصيات التي أدّت إلى وقوع هذا الحدث والبحث عن الدوافع يتطلّب التعرف على الشخص أو الأشخاص الذين فعلوا الحدث أو تأثرو به.[4] ولا يمكن أن نفرّق بين الحدث والشخصية لأنّهما مثل الفعل وفاعله، وإن ((تصوير الشخصية وهي تعمل عملاً له معنى، و هذا المعنى ليس مستقلاً عن الحدث، يمكن أن تضيفه إليه أو تفصله عنه، وإنّما ينشأ من الحدث نفسه... وقد يبرع القصّاص في رسم شخصيات قصّته ويُبدع في تصوير ما يقوم به من أفعال)).[5]

---

(1) دراسات في القصّة القصيرة، يوسف الشاروني،50.

(2) القصّة القصيرةدراسات ومختارات، طاهر أحمد مكي، 78.

(3) في النقد الأدبي الحديثمنطلقات وتطبيقات، فائق مصطفى وعبد الرضا علي،140.

(4) ينظر: فن القصّة القصيرة، رشاد رشدي، 29.

(5) القصّة القصيرةدراسات مختارات، طاهر أحمد مكي، 79.

وهناك نوع من القصص لايَهتمُّ بالشخصيات فحسب كأحد العناصر الموجودة بل يَعتمدُ كلّياً على الشخصية وتسمّى قصّة الشخصية، وهناك من يهتم بالحادثة فحسب، ولكن من يهتم بكليهما بصورة متساوية ينتج نوعاً جديداً من القصص يسمى "old morality"أي القصّة التي تجمع بين طابعي السردية والشخصية.[1] ثم لايكتمل الحدث والشخصية دون وجود المعنى، لأنّ المعنى يُعد ركناً أساسياً من أركان الفعل والفاعل، وهما يصنعان وحدة الحدث واكتماله، لأنّ الفعل والفاعل لاتكونا لهما قيمة إن لم يُكشفا عن المعنى.[2]

والأهم في المعنى ((أن يكون نابعاً من الحدث والشخصية، وليس صادراً من الكاتب يفرضه فرضاً على القصّة، فإذا حصل ذلك أصبح المعنى دخيلاً أو مقحماً على القصّة)).[3]

يعبّر الكاتب عن طريق اللغة أو الأسلوب عن أحداثه وشخصياته وهدفه، لذلك يعدّ الأسلوب أو اللغة جزءاً أساساً في القصّة القصيرة، والأسلوب له وظيفة خاصة في القصّة القصيرة، وهي ((تصوير الحدث وتطويره حتى يصل إلى الذروة فالنهاية، لهذا لا تأتي الأوصاف والحوار والسرد إلا لتحقيق هذه الغاية)).[4] وهذا الأسلوب يعتمد على التكثيف والتركيز، وذلك بسبب ضيق حدود المكان والزمان في القصّة القصيرة. وهذا الضيق لايسمح بوجود تفاصيل زائدة وأوصاف طويلة، لأنّ ((الأوصاف في القصّة لاتصاغ لمجرد الوصف، بل لأنّها تساعد الحدث على التطوّر، ولأنّها في الواقع جزء من الحدث نفسه)).[5]

---

(1) ينظر: الأدب وفنونه، عزالدين إسماعيل،193-194.

(2) ينظر: فن القصّة القصيرة، رشاد رشدي، 50.

(3) في النقد الأدبي الحديث،منطلقات وتطبيقات، فائق مصطفى وعبد الرضا علي،140.

(4) م. ن، 141.

(5) فن القصّة القصيرة، رشاد رشدي، 97.

هذه أهم عناصر بناء القصّة القصيرة من حدث وشخصيات ومعنى وأسلوب التي تشكل معاً وحدة متكاملة لايمكن أن تتجزء وتتفرق، وهذا يؤكد أن القصّة القصيرة تتمتع بكيان ذاتي، وكلّ ما فيها من معانٍ وموضوعات يؤدّي إلى تحقيق الهدف الذي ألفّت من أجله من بدايتها إلى نهايتها، لأنّ ((الموضوع الجيد هو الموضوع الذي يُثير انفعالات القارئ ويُمتعه، ويشد انتباهه حتى يفرغ من القراءة، ثم يتسرب بعد ذلك في أعماقه، ليُثير تفكيره وتُحرك مشاعره بين الحين والآخر)).[1]

نتوصل إلى أنّ القصّة القصيرة من الفنون النثرية الحديثة حيث تتجاوب مع لغة العصر وسرعتها في حركتها وتطورها تبعاً لمستلزمات العصر وموضوعاته، حيث تصوّر لنا نماذج وأمثلة متعددة من المجتمع في مختلف شؤونها وطبقاتها. وتتناولها من جانب أو زاوية واحدة بصورة مكثّفة ودقيقة يحرص الكاتب على الإيجاز والتركيز فيها مراعاة لشروطها وقواعدها من وجود حدث واحد أو موقف واحد، على الاهتمام بعناصرها مثل الشخصية الرئيسة وتحديد الزمان والمكان، والاهتمام بالأسلوب والنسيج اللغوي من الوصف والحوار والسرد معاً. والقصّة القصيرة لا تعرف أن تفرق إقطاعاً فكرياً، أي تحاول أن تعبر عن جميع الأفكار والآراء والأيديولوجيات سواء كانت فكرية أو قومية أو طبقية، وتحفل بالناس جميعاً دون النظر إلى ثقافاتهم.

إذن تعّد القصّة من أكبر مظاهر الديمقراطية، وتعنى بتحليل حياة الجماهير أكثر من حياة البلاط والأمراء والسُلطات.[2]

والقاص "محيي الدين زنكنة" صاحب ثلاث. مجاميع قصصية بعنوان: "البواكير" و"كتابات تطمح أن تكون قصصاً" و"الجبل و السهل" بالإضافة إلى عدد من القصص الأخرى نشره في وقت لاحق من حياته، منها "الفكاهة" و"اللات والعزى" و"الجبل والثعبان" و"القهقهة" و"حكاية بلا نهاية". وقصص المجموعة "كتابات تطمح أن تكون قصصاً

(1) نظرات في القصّة القصيرة، حسين القباني، دار أنهار، القاهرة، 2004، 6.

(2) ينظر: تطور فن القصّة القصيرة في مصر من سنة 1910 إلى سنة 1933، سيد حامد النساج،27.

تختلف عن قصص "البواكير" بسبب تغير اتجاهات ومسار القصص حيث شهدت نقلة من آراء وأفكار الكاتب، ونقلةً من الموضوعات العاطفية والخيالية إلى موضوعات أكثر واقعية وجدية قريبةً من معاناة الفرد داخل المجتمع والقضايا الاجتماعية ومسألة الطفولة وغيرها من الموضوعات. وهذه الآراء والأفكار أصبحت أكثر نضجاً وتعمقاً وقرباً للواقع، أي أصبحت القصص واقعيةً تتناول قضايا المجتمع، ولكن من زاوية واحدة معيّنة، لأنها قصص قصيرة تتناول شريحة واحدة، ولا الحياة بأكملها.

ثالثاً: تعريف بالكاتب:-

ولد "محيي الدين زنكنة"عام "1940" من أسرة كردية عريقة مناضلة ومثقفة في محلة "شاطرلو" بـ"كركوك"تعلّم منها الصبر والمواظبة، وهما صفتان ملازمتان له. بدأ الكتابة الأدبية في عام "1953"في مرحلة المتوسطة ونشر كتاباته في النشرات المدرسية، واعتقل عام "1956"إثر مساهمته في تظاهرة طافت شوارع كركوك تأييداً للشعب المصري في معركة "بورسعيد" واستنكاراً للعدوان الثلاثي وحُكم تسعة أشهر مع إيقاف التنفيذ لمدة خمس سنوات بسبب قصة مخطوطة بعنوان "قرد الاستعمار" عثرت عليها الشرطة في مكتبته "1956-1957".

أنهى دراسته الابتدائية والإعدادية في كركوك عام "1958"، ونشر عام "1959" قصّته الأولى وكانت بعنوان "الناس.. والعمل.. والكتب" في جريدة"صوت الطلبة" ومسرحيته الأولى "احتفال" في مجلة "صوت الطلبة" في بغداد، ونشر في السنة نفسها مقالته الأولى في جريدة "صوت الطلبة" في كركوك. بعد ذلك دخل كلية الآداب جامعة بغداد وتخرج فيها عام "1962"، وبعد سنة من تعيينه مدرساً في ثانوية "المدحتية" في ناحية المدحتية في الحلة "بابل" فرّ إلى كردستان سراً والتحق بقوات "البيشمركة"في العام نفسه. وقضى هناك ما يقارب عامين ، وفي عام "1968" كتب قصّته البكر "الجراد" التي على الرغم من قسوة عالمها ومرارته، لم تستطع احتواء صور الموت التي تناسلت في ذهنه بلا توقف، وفي العام نفسه طبع أولى مسرحياته " السر" التي كتبها بعد نكسة الخامس من حزيران وترجمت إلى اللغة الكردية وقدمتها فرقة نقابة عمال البناء في السليمانية من إخراج الفنان "جليل

زنكنة"واستمّر الكاتب في كتابة العديد من نصوص المسرحية ، والروائية، والقصصية، إلى أن أصدر مجموعته القصصية الأولى بعنوان "كتابات تطمح أن تكون قصصاً عام 1986"، والمجموعة الثانية بعنوان "الجبل والسهل" عام 2002"، ثم جمعت قصص المجموعتين مع قصص أخرى جديدة في كتاب بعنوان "الأعمال القصصية/ المجلد الأول" عام 2007".

إنّ تكوين شخصية الكاتب المبدع طغت عليه العديد من الجوانب، ومنها التداخل السايكولوجي بين شخصيته الكردية الموروثة وشخصيته العربية المكتسبة من خلال المعايشة والتعليم بمراحله المختلفة لقد خلقت هاتين الشخصيتين بصفاتهما وثقافاتهما شخصية جديدة بملامح جديدة أكثر إنسانيةً ورسوخاً في الوجدان. لأنّ هذه الشخصية كان لها الدور الأساس في بناء تلك النتاجات الأدبية العميقة، لأن الكاتب كان مهتماً بالانسان، لأنّه إعتبره مضطهداً داخل الأنظمة الرأسمالية إقتصادياً، واجتماعياً، وسياسياً إن كان محلياً أو عالمياً فكان أسلوبه السلس والمؤثر في استثمار الرمز والدلالات الرمزية ، لتصوير الواقع السياسي والاجتماعي، والثقافي العراقي.

في مقابلة خاصّة مع الكاتب حول كيفية إختيار التجربة والنهج الذي يسلكه لتمويل تلك التجربة لكي يصبح فيما بعد شكلاً فنياً وأدبياً قال :((حين يعيش الأديب واقعاً متخلفاً لامنطقياً تُقدم معطياته وباستمرار تحدياً صارخاً لكلّ ما آلف عليه من سلوكيته وأخلاقيته تعكسان وجوده وكينونته... شكل مهمة تحطيم هذا الواقع وإعادة صياغته الواجب الاساس للأديب والفنان.... وتتموضع جزئيات هذا الواقع لتخلق الهواء الذي أتنفسه والجو الذي أعيشه ومن هنا تلتقي الأوليات الأساسية لنسج التجربة التي تنطرح خلال الشكل الفني..... ان التجربة عندي في الأساس إفراز الواقع الذي أعيشه و يعيشه الملايين معي... ولكن هذا الافراز لايتمّ بشكل ديناميكي، كما أن طرحه لايتّم بصورة آلية، وإنّما ينعكس كل ذلك عبر عملية خلق مُتعبة ومُرهقة.... وقد تكون التجربة في بدايتها باردة جافة وقد يكون تحسسي بها واقفاً عند حشود القشرة، ولكن عبر معايشة طويلة أو قصيرة فكرية، ووجدانية تكتسب الحرارة والتدفق... ومن خلال عملية ترابط ديالكتيكي بمخزون التجارب القريبة والبعيدة تنحت التجربة معالمها الفنية وتتخذ

الشكل الفنّي الذي أسميته أنت -أي الصحافي-اصطلاحاً فكرياً والشكل الفنّي في كلّ عمل أدبي يجب أن يستند ويعبر عن خلفية فكرية... والذي يحدث عندي أن يأتي الشكل الفنّي استجابةً لأبعاد التجربة نفسها غير مقحم عليها..)).[1].

يتضح من إجابته أن التجربة التي أخذت أشكالاً مختلفة عند الكاتب، سواء كانت في إطار مسرحي أو روائي أو قصصي أنها عبرت عن تجربة الكاتب الصادقة في الحياة وعاش معها حتى اكتمل لديه الشكل أو الصورة النهائية. ولم يكن هذا الشكل مستقراً لديه إلى أن يمرّ وقت طويل على تلك المادة لتصبح الشكل الفني النهائي، لأنّ أغلب نصوصه القصصية تحوّل إلى نصوص مسرحية، وقال بنفسه أنّ إختيار الشكل لديه يأتي مؤخّراً بعد أن يعيش التجربة مدةً زمنية كاملة، لأنه لايحتفظ بالشكل نفسه الذي كان يعيشه، وهذا سبب تحول نصوصه من القصصية إلى المسرحية، ومنها "الجراد"، "الرجل الذي امتهن دراسة الكائنات البشرية"، "الكلب العجوز المغمض العينين"، "الفكاهة"، "صراخ الصمت الأخرس"..." لذلك أعتبر قاصاً في المسرح ومسرحياً في القصّة.

وفي عام "2006" انتقل مع عائلته إلى مدينة السليمانية بسبب تدهور الأوضاع الأمنية في مدينة بعقوبة، واستضافته مؤسسة سردم كمستشار ثقافي لمجلة سردم العربي. الكاتب أثرى الثقافة الانسانية بانتاجه الابداعي في القصّة والرواية والمسرحية، ووجد في أبطاله صورة المواطن الذي يحمل دائماً هموماً أكبر من قدراته ودافع عن الانسان وحقوقه، وحرّيته، وآماله، وحلمهم بالمستقبل، وكان ضد كلّ شرّ وظلم، واستبداد في الحياة، وكان في بحث دائم عن السلام والحرية. وفي تاريخ "21/ 8/ 2010" أصيب بنوبة قلبية وتوفّي على أثرها، تاركاً وراءه إرثاً أدبياً كبيراً.[2]

---

(1) حوار مع مؤلف مسرحية "السر" الفكر الثوري والأدب الملتزم، ملحق ألف باء، عدد:24،4 كانون الأول، 1968، إنترنت: www.muheedeenzangana.com.

(2) ينظر: المبدع الكبير "محيي الدين زنكنة" كلمات ودموع وحبر في هذا الجبل، السيرة الذاتية والابداعية لمحيي الدين زنكنة، دار سردم، وينظر: عراقيون في زمن التوهج، محيي الدين زنكنة حياة حافلة بالنضال، المدى، عدد:1954، السنة الثامنة، 4-تشرين الثاني-2010.

الفصل الأول

أنواع الحوار: "الحوار الخارجي والحوار الداخلي"

مدخل:

المبحث الأول: الحوار الخارجي

أولاً: النمط المجرد

ثانياً: النمط المركب

ثالثاً: النمط الترميزي

المبحث الثاني: الحوار الداخلي

أولاً: المونولوج

أ- المونولوج المباشر

ب- المونولوج غير المباشر

الفصل الأول

أنواع الحوار: "الحوار الخارجي والحوار الداخلي"

مدخل:

الحوار هو الاداة الذي يجب أن ينتقل عن طريقه كل شيء.[1] ينقسم الحوار على نوعين أساسيين، هما الحوار الخارجي والداخلي، ولكلّ واحد منهما أنماط متعدّدة، وفي هذا المبحث نتطرق إلى الحوار الخارجي وأنماطه الأساسية، وينقسم إلى:- الحوار المباشر والحوار غير المباشر.

وهناك تعريفات عديدة للحوار المباشر، منها: أنّه ((الحوار الذي تتناوب فيه شخصيتان أو أكثر الحديث في إطار المشهد داخل العمل القصصي بطريقة مباشرة... وهو أكثر أنواع الحوار تداولاً و انتشاراً في الأدب القصصي، يقوم الكاتب بنقل نص كلام المتحاورين متقيداً بحرفيته النحوية وصيغته الزمنية)).[2] يتضح من هذا التعريف أن الأديب لا يغير من الكلام شيئاً، بل يكتبه وينقله إلينا كما هو في صورته النحوية وصيغته الزمنية، أو هو الحوار ((الذي يدور بين الشخصيات المختلفة بصوت مسموع)).[3] كما أنّ الحوار المباشر يتأسّس على فكرة المشهد الذي تعرض عبره أقوال الشخصيات)).[4] لأنّ كثرة الحوار واستمراره يشكّل تقنية خاصّة من تقنيات السرد التي

---

(1) ينظر: فن الكتاب المسرحي، روجر. م. بسفيلد، ت: دريني خشبة، 217.

(2) الحوار القصصي تقنياته وعلاقاته السردية، فاتح عبد السلام، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1999، 41.

(3) تقنية الحوار في الرواية اليمنية 1971-2004، آمنة محمد محمد المتاري، إنترنت:28- 2-2011، www.yemen nic. info.

(4) الحوار القصصي، فاتح عبد السلام،41.

تسمّى المشهد، ذكر السرديون أنّ: ((المشهد scene هو تلك الحالة التي يستوي فيها الزمانان، زمن القصّة في الخارج وزمن الحكاية في الداخل، بما يعني اكتسابه لطابع مسرحي)) [1]. معناه أن زمان الحكاية الذي جرت فيه الأحداث، وزمان القص الذي يعاد فيه الحكاية متساويان، وهذا ما حدده "جيرارد جنيت" عندما أعطى صيغة أخرى للحكاية، فقال إنّ ((الحكاية بوصفها مقطوعة زمنية مرتين وهناك زمن الشيء المروي وزمن الحكاية)). [2]

ولذلك نجد أن أغلب المشاهد يكون حوارياً، لأنّ المشهد عبارة عن ((حادثة صغيرة عرضية منفردة حيوياً ومباشرة مؤدات من قبل الشخصيات)). [3] ونرى أنّ الحوار ((يمثل ذلك اللون من المساواة بين الجزء السردي والجزء القصصي حالة من التوازن.. لكن تدخلات الراوي في آلية الحوار بملاحظاته أو بإضافاته أو تعليماته أو تعليلاته تخل بمثالية المشهد المبني على الحوار)) [4]، من خلال هذا القول يمكن أن نصف القصّة القصيرة بأنها مشهدية أساساً في بنائها، لأنّ من ضروريات ظهور الحوار المباشر الإتيان بالمشهد في القصّة، وتصوير المشهد له زمان ومكان محدّدان، وتمثله شخصيات مرتبطة به والشخصية الرئيسة أي "البطل" شاغلة بذلك الفعل في المشهد، لأنّ القصّة القصيرة لا تكون فيها شخصيات كثيرة و متعددة، ويكون التركيز على شخصية واحدة، والحوار المباشر يحدد لنا علاقة زمنية ظاهرة في المشهد من خلال وضع الشخصيات في إطار الفعل والحركة والنطق. [5]

---

(1) انفلات السرد من طغيان الفكرة "قصص أبو المعاطي أبو النجا"، محمود أبو السعود، مجلة العربي، عدد:630، 114.

(2) نقلاً عن: م. ن، 114.

(3) نقلاً عن: القصّة القصيرة عند سميرة عزام، سروى صباح رجب، كلية التربية/ جامعة الموصل، "رسالة ماجستير"،2001،121.

(4) محيي الدين زنكنة روائياً "دراسة ونقد"، رؤوف عثمان، مطبعة بابان، سليمانية، 2008، 347.

(5) ينظر: الحوار القصصي، فاتح عبد السلام، 42 – 44.

أمّا بخصوص كلام وأقوال الشخصيات فـ((الكلام الذي تنطق به الشخصية مُوجهةً إياه إلى شخصية أخرى في المشهد يمثل الملفوظ الظاهر الذي يعد المادة التي يميز بها الحوار المباشر عن سواه، ويأتي من خلال التناوب على الكلام بين الشخصيات الظاهرة في نص المشهد)).[1] لأنّ الكاتب في المشهد ((معني بساعة زمنية معينة يعتقد الكاتب أنها أكثر توتراً وشحنة في المواقف والعواطف والأحداث)).[2]

ويكون الحوار الوسيلة المناسبة لتحقيق هذا المشهد وعرضه من خلال أقوال الشخصيات. تقول "يمنى العيد":- ((سميت هذه الحركة بالمشهد لأنّها تخصّ الحوار حيث يغيب الراوي ويتقدم الكلام بين صوتين...كأن القص مشهد نصغي إليه وهو يجري في الحوار بين شخصين يتخاطبان))[3]، وقال"جيرارد جنيت" إنّ ((أول أشكال الخطاب المباشر هو الحوار Dialogue الذي يحيلنا إلى صيغة المشهد scene، حيث زمن الخطاب يتوازي تقريباً وزمن القصّة... حيث تنقل أصوات الشخصيات مباشرةً نحو القارئ دون وسيط بما يحمله كلامها من نبرات أو إماءات أو تنغيمات كلامية))[4]، وهذا النوع من الحوار ((يشتغل على مظهرة الوظيفة الدرامية ويكسر رتابة السرد، ويمنح المؤلف فرصة سانحة لممارسة التعدد اللغوي وتجريب أساليب الكلام واللهجات... كل ذلك من خلال انتخابه لطبيعة الشخصيات المتحاورة، وخلفية كل منهم الاجتماعية والثقافية))..[5] وصنف "سعيد يقطين" صيغة الخطاب الحواري إلى أصناف متعددة وحدد الحوار المباشر باسم "صيغة الخطاب المعروض" أي الحوار المسرح الذي يجري امامنا

(1) م. ن،43.

(2) ن، 44.

(3) نقلاً عن: المبنى الحكائي في القصيدة الجاهلية، عبد الهادي أحمد الفرطوسي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2006، 326.

(4) بلاغة الراوي، شحات محمد عبد المجيد، 266.

(5) قصيدة السير الذاتية "بنية النص وتشكيل الخطاب"، خليل شكري هياس، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2010، 432.

وقال:- ((فيها نجد المتكلم يتكلم إلى متلق مباشر ويتبادلان الكلام دون تدخل الراوي)).[1] ويتضح مّما سبق أنّ ((الحوار المباشر ينشأ في ظل رؤيتين عبر صوتين يتجاذبان ويتصارعان لكل منهما رؤيته الخاصة للأشياء والعالم)).،[2] والقاص يلجأ إلى استخدام الصمت في الحوار إما عن طريق استخدام علامات التنقيط، أو استخدام كلمة صمت عبر تعليق سردي يعود إلى الراوي..وغيرها من الطرق. ونجد هذا التكنيك يدخل في حوار الشخصيات عن طريق الصمت((وهذا الصمت لا يأتي لالتقاط الأنفاس حسب، وإنما هو توقف زمني قصدي يخترق كلام الشخصيات في المشهد، ويكون لقصديته أثر في توجيه الحوار واستمراره ودلالته))[3]، وعلى القاص أن يكون دقيقاً في اختياره للحظات الصمت وأن يدرك أثره في الكلام وأن يعبّر عن المضمون في الوقت نفسه[4]. لأنّ الصمت((على النقيض من الملفوظ، مثلما يكون في المحادثة الحياتية على نقيض من الصوت المنطوق)).[5]

أما بالنسبة للحوار غير المباشر أو 'السردي' فهو حوار ((مضمن في السرد وملتحم به بدل أن يكون مستقلاً عنه وقائماً بذاته))[6]. وفي هذا النمط ((ينتقل إلينا الحوار بطريقة غير مباشرة ، عبر صوت الراوي الذي يغدو جلياً ومهيمناً على كلّ من السرد والحوار... وفي الحوار السردي تعلو سلطة السرد ويكون الحوار مروياً، ويلجأ القاص إلى هذا النمط من الحوار كوسيلة متممة للسرد وليس كغاية مقصودة لذاتها، يلجأ إليه في الغالب

---

(1)نقلاً عن: المبنى الحكائي في القصيدة الجاهلية، عبد الهادي أحمد الفرطوسي، 327.

(2) آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، عبد الناصر هلال، مركز الحضارة العربية، القاهرة، 2006، 161.

(3) الحوار القصصي، فاتح عبد السلام، 50.

(3) ينظر: الحوار في القصّة والمسرحية والإذاعة والتلفزيون، طه عبدالفتاح مقلد،342.

(5) الحوار القصصي، فاتح عبد السلام، 50.

(6) نقلا ًعن: مقاربة الواقع في القصّة القصيرة المغربية'من التأسيس إلى التجنيس'، نجيب العوفي، المركز الثقافي العربي، لبنان، 1987، 516.

ليختزل حواراً قائماً أو لسيترجع حواراً مضى))،[1] والاختلاف الذي يقع بين الحوار المباشر والحوار غير المباشر هو أن الحوار المباشر يلتزم الكاتب بنقل أقوال الشخصيات مثلما تلفظوا وحاوروا به دون أي تغيير.

أما في الحوار غير المباشرف((أحاديث الشخصيات ملخصّة تلخيصاً يتضمّن ما يمكن أن يدور على ألستهم، وهم في موقف أو حدث معيّن، دون تقيد بالنقل الحرفي – النصي لما قالوه من قول)).[2] يتضح من ذلك أن كلام الشخصيات يتغير عندما ينقل من خلال السرد بصورة غير مباشرة. تعد القصّة القصيرة ((النوع الأكثر استقبالاً لهذا الاسلوب في الحوار، لأنه ينسجم مع خواصها... وليس ثمة حاجة لأن يروي الكاتب كل ما تقوله شخصياته في الواقع، بل يقتصر على ما هو جوهري للقصة)).[3]

وللحوار غير المباشر صيغتان: الصيغة الأولى هي المنقول غير المباشر يقوم القاص فيها بضغط الأحداث واختصار الزمن، ويكون على درجة من الانتقائية، ويسميه 'جيرارد جينت' الحوار الموجز، وله حالتان، وهما الإيجاز القريب والإيجاز البعيد، تأتيان في زمن الحاضر والماضي والمستقبل. والصيغة الثانية هي صيغة المنقول المباشر وهي عملية استدعاء حوار جرى في الماضي محافظاً على حرفيته وصيغته الزمنية، ليدخل في سياق الحدث، وله حالتان أيضاً: الحالة الأولى مختصرة عن طريق استدعاء جملة واحدة من صيغة الحوار المباشر وتضمينها في الحوار غير المباشر، والثانية مشهدية تتضمن حواراً طويلاً يُقتطع من مشهد وقع في زمن الماضي.[4]وفي هذا المبحث نتطرق إلى الحوار المباشر، و أنماطه المتعددة، مثل: النمط المجرد، والنمط المركب حيث يشمل جانبين وهما الجانب الوصفي والتحليلي، والنمط الثالث هو الحوار الترميزي، ويشمل الترميز الواقعي والترميز التخيلي.

---

(1) م. ن، 516.

(2) الحوار القصصي، فاتح عبد السلام، 91.

(3) نقلاً عن: م. ن، 91.

(4) ينظر: الحوار القصصي، فاتح عبد السلام،92.

أما فيما يتعلق بالحوار الداخلي، فهوحديث عن باطن الشخصية القصصية والذي مرّ بالعديد من المراحل إلى أن وصل إلى شكله النهائي المعروف بـ"الحوار الداخلي" أو "الحوار الذاتي" أو "الحوار الفردي" أو "المونولوج" وغيرها من التسميات. وأقدم من تكلم على باطن الشخصية القصصية هم اليونانيون وأتباعهم، ولاسيما أفلاطون، وهو ((أقدم من أشار إلى مسألة التعبير عن باطن الشخصية المتخيلة في الأدب... وذلك من خلال طرحه مسألة صوتي الراوي والشخصية... وعرض طريقتين في القص: إحداهما عندما يتكلم الشاعر باسمه دون أن يحاول إيهامنا بأنّ أحداً غيره هو الذي يتكلم وهو ما أطلق عليه عبارة "القصص الخالصة"، والطريقة الأخرى في القص تكون عندما يجتهد الشاعر في الإيهام بأنّ المتكلّم ليس هو، إنما الشخص الذي هو مدار قصه الشعري وهو ما أطلق عليه عبارة "المحاكاة" بمعنى تمثيل الشاعر عالم الشخصية القولي بصورتها مباشرة على النحو المعروف في الكوميديا والتراجيديا)).[1] بعد ذلك زاد الاهتمام بالحوار في طوره الانتقالي وممارسته من قبل القاص عن طريق الدخول في باطن الشخصية القصصية. وارتبط ظهوره بمفاهيم ومعطيات عديدة لاسيما في الغرب وبالتغيّرات التي طرأت على الفكر من حيث وجود المثل المطلقة إلى قيم نسبية، ومن المثالية إلى الجدلية، ومن الانغلاق والتقديس إلى التحرّر والانطلاق والنقد، وأدّى هذا إلى الانفتاح في مجالات الحياة والثقافة والاعتماد على العقل والعلم، وكلّ هذا انعكس على الفرد بصورة خاصّة والاهتمام به في جميع مجالات الحياة الاجتماعية والاقتصادية والاهتمام بعالمه الباطني بعدما كان الاهتمام في السابق منصبّاً على الجماعة وكانت منحصرة في المجال الديني، وتجلت العناية بالباطن خلال هذه المرحلة مع أمثال "روسو" في روايته "هولويز الجديدة" و"ديدرو" في قصة "الراهبة".

بعد ذلك أخذ هذا المنحى يتطوّر ويتنامى إلى أن ظهر الاهتمام بباطن الشخصية القصصية بالمعنى السائد الآن، وكان أهم سبب لدخول العالم الباطني الاهتمام بالفرد

(1) باطن الشخصية القصصية، الصادق قسومة، دار الجنوب، تونس، 2008، 4950.

وأهميته في المجتمع.[1] لذلك نجد أن اليونانيين قد عرفوا المونولوج بأنّه((جاء بمعنى لفظة واحدة أو متكلم واحد ويعود المونولوج إلى تكلم شخص واحد))[2] وأن الحوار الداخلي يكون ارتباطه أكثر مع الذات -أي باطن الشخصيات- ولذلك نجد الحوار الداخلي((يظهر في النصوص والمقاطع السردية بضمير المخاطب، ويتميّز بإقامة وضع تلفظي مشترك بين المتكلم والمخاطب دون أن يحدث تبادل الكلام بينهما، فالمخاطب لا يُجيب بل يظل شاهداً فقط على الخطاب الذي يلقى أمامه وعنه)).[3] يتضح لنا أن الخطاب الذي يصدر عن الشخصية أو الشخصيات إذا كان مونولوجاً أي حواراً داخلياً لا يكون هناك سامع أو متلقٍ في الوقت نفسه تكون ذات الشخصية هي المرسل، وكذلك هو المتلقي لحديثه الذي أجراه مع نفسه. وعُرف الحوار الداخلي بأنّه ((ذلك التكنيك المستخدم في القصص بغية تقدم المحتوى النفسي للشخصية، والعمليات النفسية لديها – دون التكلّم بذلك على نحو كلّي أو جزئي – في اللحظة التي توجد فيها هذه العمليات في المستويات المختلفة للانضباط الواعي قبل أن تتشكل للتعبير عنها بالكلام على نحو مقصود)).[4] وفي الحوار الداخلي يقوم القاص بالدخول في باطن الشخصية القصصية ويحاول أن يكشف عن أعماق النفس والغور فيها إلى أن يصل إلى الأفكار والمشاعر والآراء المكنونة والمخبأة فيها، وهذا عن طريق الراوي، لأن الحوار الداخلي يستمد ((طاقته التعبيرية من قدرة الراوي على تسجيل الجو الباطني لشخصياته وهي تؤدي حدثاً معيناً. حتى يستطيع الراوي استبطان الذات ورصد ومضات الوعي وتدفقاته إزاء أي موقف في الحياة استدعاءً وتصوراً وتركيباً))[5]، ويمكن أن يطلق عليه الحوار الذاتي أو

(1) ينظر: م. ن، 52-57.

(2) التكنيك والموضوعات الدالة بين القصّة الإنكليزية والعربية والكردية القصيرة، نيان نوشيروان فؤاد، مطبعة مؤسسة سردم، السليمانية، 2009، 70.

(3) معجم السرديات، مجموعة من المؤلفين، 161.

(4) تيار الوعي في الرواية الحديثة، روبرت همفري، ت: محمود الربيعي، دار المعارف، مصر، 1975، 44.

(5) الحوار القصصي، فاتح عبد السلام، 133.

الحوار الفردي ((وهو العملية التي يتثال فيها الكلام عفوياً لكي يعبر عن تجربة البطل الباطنية تعبيراً هشاً، ليناً، يتلاءم وسيولة المادة الشعورية)).[1] اتضح من خلال التعريفات أن الموضوع الرئيس للحوار الداخلي ومادته هو باطن الإنسان أو بمعنى آخر الشخصيات ومايدور فيها من هواجس وأحلام وأفكار وأمنيات وخلجات ومكنونات عميقة غير ظاهرة.

وللحوار الداخلي أنماط متعددة، منها: المونولوج، وتيار الوعي، والمناجاة، والارتجاع الفني Flashback، وأحلام اليقظة، وهنا نركز على نمط "المونولوج" وهو من الأنماط التي تُعد ضمن دائرة الحوار الداخلي، وسوف نركز عليه في قصص القاص "محيي الدين زنكنة" القصيرة كإحدى الوسائل الفنية في تصوير باطن شخصياته وما يدور في أذهانهم وأعماق نفوسهم.

(1) نقلاً عن: بنية الحوار في "حكاية البحار" لحنامينه، الطاهر الجزيري، 28.

المبحث الأول

الحوار الخارجي

أولاً: النمط المجرد:-

أول نمط من الحوار الخارجي المباشر هو نمط المجرد ((الذي ينشأ بفعل الموقف الذي يضع المتحاورين في وضع معين داخل المشهد، يقترب في تكوينه إلى حد كبير من المحادثة اليومية بين الناس وهو حديث إجرائي متأسس على رد الفعل السريع أو إجابة سهلة أو تبادل الكلمات لا تحتمل التأويل المتعدد)).[1] إن هذا الحوار لا يدخل في عمق الأشياء وجوهرها، بل يضفي طابع المحادثة اليومية على حديث الشخصيات، وينشأ من خلال موقف معين داخل القصّة القصيرة، وضعف هذا الحوار هو أن القاص يستطيع بسهولة أن يغير ويحول هذا الحوار من الصيغة المباشرة إلى صيغته غير المباشرة في السياق السردي[2]. وإن الحوار غير المباشر ((يخلص القصّة من إيقاع رتيب قد يتخلل {كذا...}، ويؤدي دوراً تسريعياً للحدث محافظاً على قصديته المرتبطة بفعل الشخصية)).[3] وعندما نقول إن الحديث أو الحوار في النمط المجرد يقترب من المحادثة العادية أومن الإجابات السهلة على الأسئلة التي تطرحها الشخصيات إلا أن تلك الإجابات ((عادية ليست فيها رؤية خاصة، وتتسم الإجابات بالبساطة والابتعاد عن الشرح والتحليل)).[4]

(1) الحوار القصصي، فاتح عبد السلام، 96.

(2) ينظر: م. ن، 56-57.

(3) ن، 65.

(4) القصّة القصيرة في أدب زهدي الداوودي، آزاد عبدالله محمد، كلية اللغات/ جامعة صلاح الدين رسالة ماجستير، 2010، 96.

نجد هذا النمط من الحوار المجرد في قصة "طفولة ملغية" وهي من قصص المجموعة الثانية بعنوان "كتابات تطمح أن تكون قصصاً". إن موضوع هذه القصّة عن الطفل، وكيفية خضوع الطفل للعمل في مرحلة مبكرة من حياته لأسباب متعددة، وأولها موت الوالد، ثم الفقر وعدم إدراك أهمية الطفل من قبل الأهل، ولاسيما عند موت أحد الوالدين الذي يجعل الأسرة تتفكك ويكون الطفل المتضرر هو الوحيد في الحياة، ويقع على عاتقه الكثير والعديد من المسؤوليات في سن مبكرة، حيث إن من حق الأطفال التمتع بطفولتهم وحيويتهم ونشاطهم بعيداً كل البعد عن نشاط الأهل وممارساتهم الحياتية من العمل والإحساس بالمسؤولية.

تدور هذه القصّة حول طفل اسمه "نزار" وهو في السابعة من عمره، يفقد "نزار" أباه في حادثة مؤلمة حيث سقط الأب من أعلى بناية عالية كان يعمل فيها. وبعد موت الأب أصبح "نزار" يتيماً وحيداً بدون رعاية وسند الأب، وانتقل إثر ذلك إلى بغداد ليعيش مع أخته وزوج أخته، وأصبح يعمل في دكان لتصليح السيارات. من هنا بدأت رحلة "نزار" مع الوحدة بسفره إلى بغداد وترك أمه و مدينته كركوك وأصدقائه ليتحمل مسؤولية أكبر، على الرغم من صغر سنه إلا أنّ الطفولة باتت ملغية بالنسبة له، ولم يعد يملك الحق في أنّ يعيشها مثل باقي الأطفال. ولكن نرى أنّ ذكريات الطفولة في المدينة وصورة أصدقائه تعود إليه بين آونة وأخرى عن طريق عملية الاسترجاع التي تمثل له السعادة. إن حياة الطفل حساسة جداً، ولاسيما في المراحل الأولى من بداية حياته، وأي شيء يؤثر فيهم وفي طفولتهم سواء كان ذلك أموراً ايجابية أو سلبية، وهذه الأمور تترك أثراً في تكوين شخصياتهم، ولاسيما إذا كانت نشأة الطفل غير مستقرة ولم يتوفر لها الجو الخاص به ولم يشعر بالطمأنينة والأمان والاستقرار في طفولته، وهكذا يؤثر في مستقبله.

يبدأ أحداث القصة بعد موت أب "نزار"، ثم يأتي بعد ذلك الرجوع إلى الماضي. ونجد في القصّة الكثير من الحوارات الموجزة والقصيرة من نوع الحوار الخارجي المباشر في النمط المجرد الذي يقع بين شخصيات القصّة في مشاهد مختلفة وهو قريب من المحادثة العادية، وكلامهم لا يحتمل تأويلات وشروحات معمقة، وساعد الحوار على سير

الأحداث، ويبدأ الحوار: بين 'الاسطه' و' نزار' في بداية القصّة حيث يطلب الاسطه منه أن يذهب إلى المحل وينظفه ويذهب قبله بوقت حتى ينجز ما طلبه منه، بعد ما يستيقظ يلحق به، وذلك في هذا الحوار:-

((نزار: نعم، عمي...

الاسطه: فقط قل للجابي - نزلني في ساحة الطيران - وستجد الكنيسة أمامك مباشرة.. والمحل، كما تعرف بجانبها.

نزار: نعم عمي..

الاسطه: وفي الثامنة، بإذن الله، أكون عندك....ولكن حتى ذلك الحين أريدك أن تكون قد كنست ونظفت المحل جيداً، وهيأت عدة العمل.

نزار: نعم عمي...

الاسطه: اعتمد عليك يا ابني؟

نزار: نعم... نعم... عمي))[1]

هذا الحوار المتبادل بين 'الاسطه' و'نزار' يدور حول إعطاء التعليمات من قبل 'الاسطه' وعنوان المحل وما عليه القيام به من تنظيف وترتيب للمحل، وهو يرد بـ'نعم' بصورة فيها دلالة على الإطاعة والتهذيب وسماع الكلام وإعلان استعداده للعمل وما طلب منه، وهذا الحوار واضح وبسيط ولا يحتمل التأويل والتعمق. وكذلك الحوار يذكرنا بما وقع على عاتق الطفل من مسؤوليات لتنظيف المحل وفتحه وإعداد الأدوات وترتيبها بما فيه نهوض الطفل مبكراً والذهاب إلى العمل يلغي واحداً من أبسط حقوقه وهو النوم الكافي للطفل بقدر ما يحتاجه، وهذا دليل على أن 'نزار' لا يعيش طفولة طبيعية بل يتصرف 'الاسطه' معه كأنه شخص بالغ وعليه تقع المسؤوليات.

ثم نجد في مقاطع أخرى من الحوار في هذه القصّة أن 'نزار' لا يزال بانتظار ذهاب 'الاسطه' إلى العمل، لأنه تأخر ولم يصل في الوقت الذي قال بإنه سيكون حاضراً. وعندما

(1) قصة'طفولة ملغية' من مجموعة'كتابات تطمح أن تكون قصصاً، 81.

كان "نزار" منشغلاً بأعماله رأى مجموعة من الأطفال يذهبون إلى المدرسة وملابسهم جميلة ونظيفة ويحملون حقائب مدرسية ذات ألوان زاهية وهذا جعله يحلم هو أيضاً أن يدخل إلى المدرسة في السنة القادمة ويحلم أن يكون لديه دفاتر وأقلام وحقيبة جميلة، إلا أن طفولته بدا تلغي تماماً لأنه تجاوز السابعة من العمر ولا يحمل لحد الآن الجنسية. تكتشف هذه المعلومات في الحوار الذي دار بين أخته وزوج أخته أي "الاسطه":-

((الاخت: ولماذا السنة القادمة؟

الزوج: لأنّه ليس ثمة مدرسة تقبل الطلاب في النصف الثاني من السنة، ولأنّه حتى الآن بلا جنسية.

الاخت: وي!!

واسترسل باستنكار:-

الزوج: الولد، تجاوز السابعة، ولكنه بنظر القانون غير مولود أساساً))(1).

وفي النهاية يفاجئنا القاص أن اليوم الذي ذهب فيه "نزار" إلى العمل كان يوم "الجمعة" وهو اليوم الذي ينتظره "نزار" بفارغ الصبر، لأنه يوم مجيء "أمه" إلى بغداد لزيارته بعد أن طال انتظاره لهذا اليوم و يكشف القاص هذا الأمر عن طريق الحوار الذي دار بين "نزار" و بين "المرأة" التي ذهبت إلى السوق لشراء الحاجيات، ومرت أمام محل الاسطه عندما قال:-

((نزار: لا يتأخر "أستادي" إلى هذا الحد

بدا... كما لو كان يشكو همه لنفسه. واذ ظلت المرأة ترنو إليه بحنان أموي عميق.. رأى فيها صورة أمه...

اضاف وهو يوجه الحديث اليها مباشرة.

نزار: هو لا يتأخر عن الثامنة.. أبداً...

المراة: الثامنة ولكن الساعة قد تجاوزت العاشرة. يا ابني)).(2)

(1) قصة "طفولة ملغية" من مجموعة "كتابات تطمح أن تكون قصصاً"،90.

(2) م. ن، 92.

ويستمر الحوار بهذا الشكل ويقول:-

((نزار: ها؟... إذن... لماذا... لم يأتِ؟

المراة: ولكن.. قل لي يا ابني.. هل يعمل أستادك أيام الجمعة أيضاً؟))[1]

إذن هذه القصّة مليئة بالحوارات المتناسبة مع شخصياتها، وكذلك مع مواقفها حيث يدور الحوار ضمن النمط المجرد في الحوار الخارجي المباشر بين البطل "نزار" وشخصيات أخرى موجودة في القصّة.

واستخدم القاص في القصّة علامة "الصمت" في الحوار عبر طريقتين: أولاً:- عن طريق استخدام علامة "التنقيط" الدالة على الصمت. ثانياً:- استخدام الصمت عن طريق تعليق الراوي من خلال النص السردي الذي فيه كلمة "الصمت" وذلك في حوار: -

((في اليوم التالي وجد نفسه يسير إلى جانب أخته حاملاً حقيبته صغيرة متوجهين نحو سيارات بغداد، يرين عليهما صمت ثقيل... خرجت منه أخته:

الأخت: نزار...هل انت فرحان؟

هز كتفه هزة خفيفة غير معبرة عن أي شيء. وظل ساكتاً.. ثم سأل بقلق:-

نزار: هل ستأتي أمي حقاً؟

الأخت: طبعاً... يوم الجمعة... تجدها عندك)).[2]

ونجد أن القصّة تمثل الصراع بين الزمن الماضي الذي يمثل للطفل، أي لـ"نزار" وجود الأب وحنان الأم، والمدينة الجميلة وأصدقاء الطفولة، إلا أن كل ذلك أصبح بفعل موت الأب ملغياً في تلك الحياة، وانتقل إلى الحاضر الذي يمثل له موت الأب، وفقدان حنان الأم، والبعد عن مدينة الطفولة "كركوك"، والجوع والاضطرار إلى العمل، هذا كله يمثل حاضره. إن هذه القصّة نموذج لكثير من النماذج الموجودة في الحياة الواقعية، وأحياناً قد لا يكون حرمان الطفل من حقوقه سببه موت الأب أو الأم، بل نجد أحياناً أنّ الوالدين

---

(1) ن،92.

(2) قصة "طفولة ملغية" من مجموعة "كتابات تطمح أن تكون قصصاً"، 89.

موجودان، ولكن بدافع الاعتماد على النفس، أو عن طريق قلة الحاجة يدفعون أولادهم إلى الشوارع من أجل العمل أو التسول، وهذا يجعل الطفل يتخلى عن أحلامه وآماله وإلغاء طفولته. ولتوضيح ذلك اعتمد على استخدام الصيغة الفعلية في الحوار من أمثال "سأل، تساءل، سألته....."وغيرها من الأفعال، ويستعمل القاص هذه الصيغ من أجل كسر رتابة السرد ولأن استخدام الصيغ الفعلية يعطي الحركة بدلاً من السكون.[1]

وكذلك يوجد الحوار المباشر من النمط المجرد في قصة "حرمان" وهي من القصص نفسها في المجموعة الثانية "كتابات تطمح أن تكون قصصاً"، وجاء الحوار على شكل السؤال والجواب بين "شوان"و"الأصدقاء". ويبدأ الحوار بهذا الشكل في بداية القصّة:-

((أحد الصبيان: نلعب "حنجيلة".. ؟

اقترح أحد الصبية.. متسائلاً. ارتفعت أصوات الاستحسان من كل جانب:-

الصبيان: أي والله... أحسن لعبة)).[2]

الحوار بدأ على لسان أحد الأصدقاء في سؤاله عن اللعبة وفأجاب باقي الصبيان بالإجماع، ووافقوا عليها، وجاء ذلك في شكل سؤال وجواب سريعين غير قابل للتأويل. ولكن "شوان" يراقبهم أمام عتبة باب بيتهم حيث خرج من المستشفى ورأى أنهم يلعبون اللعبة التي جاءت به من محلة "ئازادى" وهو أول من لعبها في محلة "شاطرلو" واعتبر نفسه صاحب هذه اللعبة وعلمّهم. إلا أنه الآن يشعر بالغضب ويستهزيء من أصدقائه، لأنهم لا يجيدون اللعب فيها بشطارة مثل ما هو كان يفعل، وبسبب الإصابة في رجله عجز عن أن يلعب معهم. وعندما كان أصدقاؤه مشغولين باللعبة خرج أحد الصبيان من اللعبة و اسمه "محمد" حتى انتبه إلى أن "شوان" خرج من المستشفى وأخبر أصدقاءه الباقين في هذا المقطع:-

((محمد: شوان... شوان خرجت من المستشفى؟

---

(1) ينظر: الحوار القصصي، فاتح عبد السلام، 44.

(2) قصة "حرمان" من مجموعة "كتابات تطمح أن تكون قصصاً"، 17.

وقبل أن يسمع جواب سؤاله... اندفع بفرح عارم نحو الصبيان ينقل إليهم الخبر السعيد الذي كان أول من اكتشفه:-

محمد: يا جماعة... شوان خرج من المستشفى)).[1]

ويستمر الحوار بهذا الشكل من السؤال و الجواب إلى أن أحاط الكل بشوان، وكانوا يسألونه عن حاله، ومتى خرج، وهل تحسن والكثير من الأسئلة:-

((الصبيان: شوان متى خرجت..؟

شوان: اليوم – صباحاً...

الصبيان: شوان كيف تشعر؟ هل تحسّنت رجلك.؟

شوان: لابأس... أحسن..

الصبيان: شوان تستطيع السير بها...

شوان: لا.. حتى الآن..لا..

الصبيان: يعني.. يعني.. لا تستطيع مشاركتنا اللعب؟

شوان: لا... لا..

الصبيان: هيا.. هيا.. كن شاطراً.. هيا نحن نسندك.

وعلى أصوات اللغط والضوضاء.. خرجت إليهم أم شوان..

الأم: أولادي.. دعوه.. الآن، إنه لا يستطيع..

الصبيان: ولكن ياخالة..

الأم: بعد أيام... أيام... إذ يتحسن.. يلعب معكم))[2]

يظهر لنا الحوار أن'شوان' لا يستطيع أن يلعب مع أصدقائه بسبب ما أصاب رجله، لأنه لم يتحسن بصورة كلية إلى ذلك اليوم، لذلك لا يستطيع أن يشارك في اللعبة مع

---

(1) قصة 'حرمان' من مجموعة 'كتابات تطمح أن تكون قصصاً، 19.

(2) م. ن، 19.

أصدقائه. وأمه تدخل في الحوار عندما أكدت عدم مشاركته إلى أن يتعافى ويتحسّن بصورة كلية.

وفي قصة "غيوم بلا...مطر ا" وهي من القصص القصيرة الموجودة في المجموعة الثالثة بعنوان "الجبل والسهل" كتبت القصّة في تونس، وأحداثها تدور حول رحلة رسام عراقي إلى تونس لافتتاح معرض له ويتبيّن من خلال الحوار الرسام والشخصيات الأخرى في القصّة مثل "السائق" و"متعهد المعرض" و"موظف الاستقبال بالفندق". والبطل في أول زيارة له إلى تونس، وتبدأ القصّة بوصف مدينة تونس كمقدمة استهلالية وصفية لجمال المدينة ومناظرها الخلابة الرائعة، وهنا نجّد أن الراوي وشخصية البطل شخص واحد، أي يسرد الراوي على لسان البطل أحداث القصّة وحوارها، واسمه "محمد الجبل"، ونزل في الفندق الذي احتجزه له متعهد المعرض اسمه "رابح بن موسى". واستعمل القاص الكثير من مقاطع الوصف داخل السرد، مثل وصف المدينة، ووصف الفندق وغرفة الفندق، ووصف المرأتين الأولى "مضيفة طائرة"، والأخرى "فتاة الليل" أطلق عليها اسم "موناليزا"، والأحداث في القصّة تتوالى بصورة مستمّرة ويسرد ما حدث له أثناء شربه الخمر، وكذلك يشرح كيفية احتجاز لوحاته في مطار تونس وعدم السماح له بدخوله إلى تونس. فالحوار موجز ومكثف يدور ضمن الحوار المجرد حيث يعطينا معلومات بصورة موجزة دون تفاصيل وتعمّق فيها، ويبدأ الحوار مع "البطل" و"السائق" بهذا الشكل:-

((السائق: أهي زيارتك الأولى...؟

سألني السائق ممزقاً شرنقة الصمت والتأملات التي نسجتها حول نفسي.

محمد الجبل: نعم)).[1]

من خلال الحوار عرفنا أن هذه الزيارة هي الأولى للبطل إلى تونس، ولم يعطنا الحوار اسم البطل ومهنته، بل أعطانا معلومات قليلة في محادثة اعتيادية في موقف معين،

---

(1) قصة "الغيوم بلا... مطرا" من مجموعة "الجبل والسهل"، 219.

وهي التعارف مع السائق لأول مرة، حيث يلتقيان ويستمر الحوار بهذا الشكل في حديث بين 'السائق' و'البطل':-

((سأله بعد صمت قصير:-

السائق: سياحة؟

محمد الجبل: تقريباً و...ثمة معرض للوحاتي... يقام اليوم.

زفر:

السائق:آه.. باهي، باهي.

أسرعت أقول:-

محمد الجبل: لا محمد... اسمي.. محمد.. الـ..)).[1]

إن استمرارية الحوار في هذا المشهد بين البطل والسائق أعطت معلومات إضافية للمتلقي، وهي أن 'البطل' اسمه 'محمد' رسام وأتى من أجل السياحة وكذلك فتح معرض للوحاته. واستخدام القاص الصمت في الحوار يدل على كلام غير منطوق به في أثناء المحاورة، والصمت دخل عن طريق السرد حيث يمثل تعليقاً سردياً بوساطة السارد، لأن كلمة الصمت تكون حاجزاً زمنياً في المسافة الحوارية القائمة في المشهد، ويكون توضيحاً بالنسبة لكلام المتحاورين وسير حوارهم.[2]

وفي هذا المشهد يستمر الحوار بين 'السائق' و'البطل' عندما حصل سوء تفاهم بينهما حين فكر 'محمد' أن 'باهي' اسم، لكن 'باهي' في الحقيقة كلمة تعني 'الجميل' في اللهجة التونسية ويتضح هذا الأمر خلال حوارهما:-

((محمد الجبل: وقبلما أنطق الاسم الثاني، صعقني بضحكة: بل قهقهة مجلجلة صاخبة اختض لها جسده البدين. حتى كاد المقود يفلت من بين يديه.

(2) م. ن،220.

(1) ينظر: الحوار القصصي، فاتح عبد السلام، 50-52.

قلت باستياء:

محمد الجبل: ليس في اسمي ما يثير الضحك.

وفجأة فقد الرجل كل مرحه، وتلبسه حالة غريبة من الارتباك والاضطراب.

السائق: عفوك سيدي!

أهذا معقول؟ أبداً والله لقد... أضحكني سوء الفهم الذي حصل.

سوء فهم؟

السائق: باهي... يا سيدي الكريم يعني جميل... جميل.

محمد الجبل: أهي كذلك؟

وأطلقت أنا الآخر ضحكة عالية... إذن لك الحق يا أخي.

محمد الجبل: ما الاسم الكريم؟

السائق: السعيد.. السعيد... بن مصطفى.

محمد الجبل: باهي... اسمك... باهي جداً... أيها الأخ العزيز..)).[1]

نكتشف من خلال الحوار أن السائق اسمه "سعيد"، والحوار كان حواراً خارجياً مباشراً من النمط المجرد في داخل في إطار مشهد نشأ بفعل موقف، وهو ركوب سيارة الأجرة، وحصل سوء التفاهم بينهما. هذا يدل على أن الحواركان اعتيادياً، وجرى بين شخصين تعرف كل واحد منهما على الآخر من خلال الحوار وتبادل المعلومات بينهما، وليس في الحوار تأمل عميق والدخول في العالم الداخلي للشخصيات وأن إدارة القاص للحواركانت ناجحة ومتناسبة مع الشخصيات ومستوياتهم وملائمة مع الموقف أيضاً.

إن هذه القصّة مليئة بهذا النوع من الحوار، ويستمر الكاتب في كشف معلومات جديدة من خلال الحوار بين "موظف الفندق" والبطل "محمد الجبل" وفي هذا الحوار نعرف أن رقم الغرفة المحجوزة له هو رقم "13" ثلاثة عشر، وهوكان لديه إحساس سلبي تجاه هذا الرقم، لأنه يعتبر من الأرقام المتشائمة وينسب إلى من حظه سيئ، وذلك في هذا الحوار:-

(1) قصة "الغيوم بلا... مطرا" من مجموعة "الجبل والسهل"، 220-221.

((موظف الفندق: تفضل غرفة رقم '13'.
وكأن مئة عقرب لسعتني دفعة واحدة صرخت :-
محمد الجبل: لا رقم '13' لا. أعطني أي رقم آخر)).[1]

وفي مشهد آخر نلحظ الحوار الذي دار بين البطل 'محمد الجبل' و 'المضيفة' قبل إقلاع الطائرة ونكتشف أن البطل هو رسام من 'العراق' :-

((المضيفة: ارسمني، لم أجب – (كنت أشرب، أشربها)... أم... أم... لست حلوة؟ قلت:-

محمد الجبل: بل حلوة.. حلوة إلى حد أخشى الاحتفاظ بك.

المضيفة: ومن قال اني سأسمح لك بالاحتفاظ بي – ارسمني، ارسمني ثم انسني {كذا...} مثلما أنساك أول ما تهبط الطائرة)).[2]

إن هذه القصّة مليئة بهذه الحوارات الموجزة والمكثفة بين البطل 'محمد الجبل' وبين المتعهد 'رابح بن موسى' وبينه وبين فتاة الليل الشبيهة بـ'مونـاليزا'. ومعظم الحوارات من النوع المجرد الذي ينطق به الشخصيات ويكون عبارة عن مرور سريع على الأحداث والأشياء والتنقل عبر نقاط متعددة بصورة سريعة وخاطفة دون التوقف والتأمل فيها، وأحياناً يقترب الحوار من الحياة اليومية وينقل حديث الشخصيات مثل ما هو دون أي تغيير فيها.

ثانياً: النمط المركب:-

النمط الثاني من الحوار الخارجي المباشر هو النمط المركب، ويشمل هذا النوع من الحوار قدرة الوصف وكذلك قدرة تحليل الأشياء، في هذا النمط من الحوار المركب ((تدور عين المحاور، بطيئاً، فهي عين متأملة للأشياء والحالات، لها القدرة على

(1) قصة 'الغيوم بلا... مطر' من مجموعة 'الجبل والسهل': 223.
(2) م. ن، 224.

الوصف العميق وإبداء الرأي وتحديد وجهة نظر جلية، ربما تعبر عن موقف أو إلتزام أو معارضة، فضلاً عن أنها عين تحلل بمخيلة نابضة حية فتقرأ سطوراً غير ظاهرة على سطوع الأشياء في الواقع)).[1] وقدرة الوصف والتحليل التي تتشارك مع هذا النمط تكون على قسمين قسم يعتمد على الوصف أو التحليل الطويل، والقسم الآخر يعتمد على الوصف أو التحليل القصير. وفي بعض الأحيان تعتمد على القدرة التحليلية على القدرة الوصفية لحالة الإنسان أوموقفه.

إذن الوصف يعتمد على طريقتين :- الأولى وصف حرفي لإظهار الشكل والشيء والهيئة، والثانية وصف لتحطيم الأشياء وهدمها عن طريق تشغيل المخيلة إلى أقصاها لتكوين عالم تخيلي للمادة الموضوعة.

إن الوظيفة الوصفية للحوار نقيضة للوظيفة السردية لأن الوصف يلم بالمكونات الساكنة التي يتوقف معها الزمن افتراضاً، في حين يرتبط السرد بمتابعة حركة الحدث ومسار زمنه. والحوار المحلل يساعد على تحليل الأوضاع النفسية والاجتماعية ذاتياً وموضوعياً، كذلك يصور لنا الظروف النوعية. من وسائل الحوار المحلل هي التوقع، والاستنتاج والمقارنة والتحليل الباطني الخاص وتوظيف المثل والتذكر، والتحليل النفسي للموقف الذاتي.[2]

نجد مثل ذلك الحوار في قصة "حيث الناس يعيشون كالهواء"، وأحداث القصّة تدور حول ملك ظالم سيطر على الناس عن طريق وجود كائنات ومخلوقات غريبة التي تفوق قوّتها قوى البشر العادية، وهكذا سيطر على شعبه الذين يعيشون في المدينة تحت رحمة تلك المخلوقات وبطشها وظلمها.

وهذا الملك الغريب كان يعاقب كل من يحلم و يفكر في الحرية فيعاقبهم عن طريق ابتلاعه، وبالمقابل هناك مدينة أخرى يعيش الناس فيها أحراراً ويمارسون حرياتهم مثل

(1) الحوار القصصي، فاتح عبد السلام،66.

(2) ينظر: م. ن، 67 – 72.

الهواء وينعمون بحياة هانئة. ونجد ثلاثة اشخاص يحاولون الهرب من ظلم الملك والـذهاب إلى المدينة الأخرى. فيبدأ الحوار بينهم بهذا الشكل :-

((ثلاثتهم يندفعون بسرعة مجنونة، تحركهم رغبة واحدة، تتجذر في اعماقهم، وهـي الخلاص من هذه المدينة الملعونة، التي سدّ فيها الاشـباح منافـذ النـور ويلـف الظـلام كـلّ شيء.

بعد مسيرة ساعات طويلة، ممضة، من الجوع والعطش والتعـب، وجـدوا انفـسهم أمام جبل عال وعر المسالك، شاق التسلق.

قال الثاني:

الثاني: هذا هو الجبل السوار الذي تلبسه المدينة.

قال الثالث، حاسماً الأمر بسرعة وبلا تردد:

الثالث : يتحتم علينا اجتيازه.

فكر الأول وكان يفكر منذ انتصب أمام الجبل، ولهذا لم يتكلم وتنـازل عـن حقـه في الكلام للثاني والثالث، مـع أنّ المنطـق الطبيعـي للأمـور يقتـضي أن يكـون هـو باعتبـاره الأول، البادئ قبل الثاني والثالث.

قال:

الأول: لو حاولنا اجتياز الجبل...

توقف، أغمض عينه، ثم فتحها فجأة وأضاف بسرعة:

الأول: لغضب علينا الملك)).[1]

إن الحوار المركب الذي يتميز بطبيعة تحليلية وتأملية واستكـشافية لمـا يـدور داخـل عقل كل واحد منهم تجاه موقف الملـك وكـذلك قـولهم وشـجاعتهم علـى اجتيـاز الجبـل الذي أصبح عائقاً صعباً أمامهم وهـل يتراجعـون عّمـا آمنـوا بـه أو يـستمّرون في المحاولـة لاجتياز الجبل دون خوف. أمّا الشخص الثالث فكان إيجابياً فأخـذ قـراره في داخـل عقلـه

(1) قصة 'حيث الناس يعيشون كالهواء' من مجموعة 'كتابات تطمح أن تكون قصصاً'، 45.

على أنه لا يقبل بالظلم والقيود ويريد أن ينعم بالحرية ومُصِر على اجتياز الجبل الذي أمامه.

ولكن الشخص الأول تأخر في القول ولم يكن مثل الآخرين، لأنه شخص متردد وخائف ويظهر ذلك، من قوله: لو حاولنا الاجتياز واكتشفنا الملك يغضب علينا ويبتلعنا ويحبسنا في داخله، وهذا القول يدل على خوفه وعدم قيامه بالمجازفة بحياته من أجل الحرية،ولو أنه في قرارة نفسه يريد أن يتحرر.

وفي مقطع آخر عندما قال الشخص الثالث:-

((الثالث: بإمكان الملك أن يخنق رغباتنا أو يغتال أو يذبح على مرأى منا طموحاتنا، فيما لو كنا ما نزال أحجاراً صماء، أو حتى غير صماء تقوم عليها أركان قصره وحكمه، أما الآن وقد استعدنا-بعزمنا وتصميمنا- إنسانيتنا، وقبلما يجهز عليها أو يشوهها. فلا بد أن نحقق الأمل الذي القاه حب الحياة في رحم رغباتنا... وطموحاتنا، خلق فينا هذه القوة الفولاذية التي صهرنا في وحدة عملاقة، جعلتنا ملوك أنفسنا في القول والتفكير والفعل.

ثم قذف بصقة سوداء، ما كادت تلامس الأرض حتى استحالت إلى بركة دم شديد الحمرة، وقال بحقد:-

الثالث: تفوه و و.. على ملك مدينتنا. وعلى سائر الملوك.. الطغاة)).[1]

نستنتج من حوار الشخص الثالث أنه شخص ثائر ومناضل، ولا يحب الظلم والطغاة أينما وجد، وأنه يحب الحياة والحرية و يريد أن يكون حراً في تفكيره وعقله وطريقة عيشه حتى في الهواء الذي يتنفسه ولا يقبل بالهزيمة والتراجع إلى الوراء بعد ما قطع مسافة طويلة.

وفي حوار آخر بين الشخص 'الأول' والشخص 'الثاني' يتبيّن ظلم الملك وغدره ومعاقبته لكلّ من يخالفه ولايعمل ولايطبق أوامره، حيث يقول:-

(1) م. ن، 46.

((صرخ الأول:

لقد قرّروا معاقبتنا.

قال الثاني:

لم نرتكب جرماً.

قال الأول:

بل ارتكبنا.. لقد فكرنا، والملك منع التفكير.. وحلمنا.. والملك منع الحلم.. وتحدثنا عن المدينة التي يعيش أهلها كالهواء... والملك منع الحديث عنها.)).[1]

نستنتج من الحوار الذي دار بين الثلاثة أنهم سوف يعاقبون إذا فعلوا ما يعد في نظر الملك واتباعه جرماً فيعاقبهم لأنهم فكروا، ومعنى التفكير أنهم لم يرضوا بحياتهم تحت رحمة الملك وظلمه، لأنهم فكرّوا بالمدينة الأخرى التي على نقيض مدينتهم، حيث من حق الانسان أن يفكر في الحرية والعيش بأمل وسعادة بعيداً عن الكائنات الغريبة والوحشية من أسد وديدان وجرذان والرائحة النتنة التي تفوح من مدينتهم، في حين المدينة الأخرى كانت مليئة بالجمال والخير والحرية والروائح الطيبة.

لقد استعمل القاص تقنية توضيح هوية المتكلمين في صيغة الحوار، إذ هناك ((كتابٌ يلجؤون إلى صيغة مقاربة لتعزيز توضيح هوية المتكلم حين يزيد عدد المتكلمين على اثنين لمنع الالتباس دون تدخل من الراوي في وصف حالة المتكلم، وذلك من إضافة الترقيم إلى المتحدثين)).[2]

أما الناقد والكاتب المسرحي 'صباح الأنباري' فيقول إن القاص يستعمل الترقيم لقصد آخر وهو أنه ((قد استخدم مَرْمُزاته من الأرقام أيضاً كي لا يمنح إبطاله تحديداً زمكانياً فيسمى أحدهم 'الأول' ويسمى الآخرين 'الثاني' و'الثالث' لتظل القصّة مفتوحة لكل

(1) قصة 'حيث الناس يعيشون كالهواء' من مجموعة 'كتابات تطمح أن تكون قصصاً، 51-52.

(2) الحوار القصصي، فاتح عبد السلام، 44.

زمان وعلى كل مكان لم يستطع الناس فيه رفض ملوكهم بعد)).[1] ومعنى ذلك أن يكون فضاء القصّة مفتوحاً لأي شخص في أي زمان ومكان، ولأي شخص لا يقبل الظلم والطغيان والاستبداد، ولأي شخص يقوم بالثورة ضد أي ملك أو حاكم ظالم وضد أي تقييد للحريات والأحلام والأفكار والآراء. ونستطيع أن نقول إن القصّة رمز للنضال والثورة ضد كل مبادئ الشر، ولاسيما أنها تمثل الثورة الكردية ضد النظام الاستبدادي الذي منع عنهم حتى التفكير في حريتهم.

ثالثاً: النمط الترميزي:-

النمط الثالث من أنماط الحوار الخارجي المباشر هو نمط "الترميز" حيث نجد القاص يرمز إلى الهدف أو مقصدية القصّة من خلال استخدام الرمز والتعبير عن الآراء والأفكار التي يؤمن بها. وظهور الرمز في الحوار يعود إلى السنوات بين "1968-1980" وهي المرحلة الحقيقية لولادة القصّة العراقية الناضجة حيث ظهرت القصة العراقية بصورتها الجديدة من خلال تأثير المذهب الواقعي ، وهو مذهب يتعامل مع مستوى الواقع الخارجي والمشاعر والبواطن النفسية في ضوء معطيات فنية وفكرية والحوار الترميزي يرتبط بالقصّة التي تستعمل في فكرتها أو شخصياتها الرمز أو عن طريق التلميح بعيدة عن المباشرة والتقريرية.[2] لأن((الترميز هو توظيف الرمز في نسيج القصّة وجعله طاقة تعبيرية فاعلة في النص)).[3]

يكون الترميز في الحوار على مستويين، الأول مستوى اللفظ والتركيب وقابلية الكلمة على التأثير المجازي عبر الطاقة التي تمتلكها الكلمة أو اللفظة، والرمز يشتق من خلال الجو النفسي الذي يضع الشخصيات المتحاورة في موقف معين، وأحياناً يلجأ

---

(1) المخيلة الخلاقة في تجربة محيي الدين زنكنة الابداعية، منشورات مجلة بيفين، عدد: 10، السليمانية، 2009، 56.

(2) ينظر: الحوار القصصي، فاتح عبد السلام، 78 – 79.

(3) م. ن ، 79.

القاص إلى ترميز اسم المتحاور، فمن خلال تلك اللفظة يتحقق وجود ترميزي للمتحدث قبل أن ينطق بالكلام.[1] والمستوى الثاني يكون على مستوى الحدث أو الموقف، ونتعرف عليه من خلال الإنطباع الكلي للقصة واللغة المستعملة قريبة من لغة الحياة اليومية، والثاني يكون الترميز المتخيل، لأن الخيال جزء قائم في أي نوع أدبي وفي أي مذهب كان، و الترميز المتخيل ((هو كشف إمكانيات مبتكرة لتوظيف الخيال ضمن الحالة، يعمد إليها بعض القصاصين حين يقيمون عوالم خاصة تكتنفها رؤى خيالية حلمية قد تتجه أحياناً إتجاهاً فنتازياً))[2].

ومن القصص التي اعتمد القاص فيها على استخدام الرمز قصة 'الجراد' التي تمثل قوة ظلم النظام الذي كان يحكم العراق، ولاسيما بالنسبة للكرد. وأشخاص القصّة إما قد يقبلون هذا الواقع أو يتحولون إلى مسخ قابع في الظلام، أو لا يقبلون فيموتون على يد أسراب الجراد التي تمثل القوة الحاكمة والظالمة. وكذلك تمثل الإبادة الجماعية والوحشية التي نفذت بحق الكرد، المتمثلة بهدم القرى والبيوت وقتل الاناس الابرياء من الأطفال والنساء و الشيوخ، وكانت الإبادة الجماعية عن طريق استخدام الأسلحة الكيمياوية وعمليات الأنفال، ودفن الاحياء بصورة بشعة حتى تحول العراق إلى مقبرة جماعية عامة، حيث بنت السلطة ونظامه على دم الأبرياء والشهداء والضحايا. فمن أجل الثورة وتحقيق الحرية كان القاص مع شعبه و قضيتهم ومع حقهم في استرداد حقوقهم التي سُلبت منهم ، وطالب بالثورة إلى أن ننال الحرية دون أن نستسلم فإنما أن نعيش أو نموت بكرامتنا دون الخضوع لإرادتهم وسلطتهم، وكان من الأفضل في رأيه أن نموت ونستشهد بدل من أن نستسلم للقهر والظلم.

والرمز هنا مستعمل للتعبير عن قوى 'الشر' والظلم، على مستوى 'الموقف والحدث' في القصّة، وهو هجوم القوى الجرادية على قرية كردية وإبادة كل ما فيها، والترميز على

---

(3) ينظر: ن، 80 – 83.

(2) ن، 88.

مستوى المتخيل حيث خلق القاص لنا عالماً خيالياً مليئاً بصور الجراد الذي يهاجم كآلة عسكرية ويتميز بقوة تدل على عجائبيته وغرائبيته إذ تشبه الحلم وخاطب ثاسوس نفسه، وقال إن الهجوم الجرادي بدأ أولاً بالحقول والمزارع، وبعد ذلك وصل إلى اقتحام المنازل وهدمها. ثم وصف هجوم الجراد وكيف مسح كل الجمال الموجود في القرية والمزارع والحقول التي كانت بادية خلال قدوم فصل الربيع الجميل ، ووصف طريقتهم الوحشية في سحق كل شيء في طريقهم دون أي أهمية. وقدم لنا القاص فكرة المقاومة وعدم الاستسلام للهجوم العنيف الذي كانالناس يتعرضون له، وذلك من خلال ثاسوس بطل القصّة ومن خلال مشهد من الحوار بين مجموعة من الأصوات وبين ثاسوس يطلب منهم عدم الاستسلام ومقاومتهم ويقول عار على كل من يستسلم ولا يقاوم:-

((ارتفعت أصوات أخرى، من هنا وهناك، أصوات باكية... مبلولة بالدموع، مثخنة بالجراح...

صحيح و.. والله... صحيح... آه...آه..

الأصوات : الجراد وأقوى منا... الجراد أشرس منا...

وجد ثاسوس نفسه إزاء هذه الأصوات يصرخ:-

ثاسوس: بل قاوموا.. أيها الأخوة... قاوموا..

صاح آخر...

الأخر: لا أمل في المقاومة...لقد احتل الجراد منطقة شوان...بأكملها... يا أستاذ.

ثاسوس: عار علينا... أن يهزمنا الجراد... قاوموا.. قاوموا.)).[1]

وبعد استمرار هجمات الجراد على القرية وموت الكثير من أهل القرية إلا أنهم لم يموتوا موتاً طبيعياً بل ماتوا شهداء مثل أناس نبلاء وعظماء، لأنهم قاوموا حتى النهاية دفاعاً عن حريتهم ووطنهم بدمائهم، ونجد ذلك في حوار روناك مع ثاسوس والأم:-

---

(1) قصة الجراد من مجموعة الجبل والسهل: 152.

((روناك: هل الإنسان...يغدو.. اجمل حين يموت..

فكر ثاسوس قبلما يجيب. بعد صمت غير قصير:

ثاسوس: ربما.. ولكن ليس كل الناس... وليس في كل الظروف.. وظل يردد... أجل ليس كل الناس... ولا في كل الظروف.

استفسرت الأم:

الأم: ماذا تعني...؟

بينما قالت روناك...

إذن لا بد أن يكونوا أناساً عظماء... ماتوا في ظروف غاية في النبل والشجاعة... فأحاطت بهم... هالات من النور والوهاج))[1]

وهناك شخصيات مثل "مدير الناحية" الذي كان مع القوى الجرادية ومسخ وأصبح واحداً منهم، وأراد أن يقول القاص لنا إن كل من يقدم على فعل ذلك سواء كان برغبة منه أو بدونه يعد خائناً بنظر الوطن والأرض، وإنه من العيب والعار للإنسان الخيانة، وعليه عدم قبول الظلم تجاه وطنه مهما كانت الصعاب والظروف وذلك في مقطع الحواري بين "روناك" و"ثاسوس" و"الأم":-

((ثاسوس: من هو؟ ألم تعرفه..إنه.. المدير.. مدير الناحية.. قالت روناك...

روناك: كيف رضى أن يمسخ على هذا النحو... كيف؟

الأم: رضى؟ وهل يرضى إنسان أن يستحيل جراداً.)).[2]

وفي مشهد آخر صور لنا القاص كيفية استسلام "سيروان" خطيب "روناك" تحت تأثير الضغط، عندما هاجموا عليه وأحاطوبه في كل مكان وأخذوا ينهشون في لحمه ودخلوا إلى رأسه كأن هناك صوتاً سمعه داخل رأسه يقول له: قل أنا جراد إلى أن استسلم في النهاية.

---

(1) م. ن، 154-155.

(2) قصة "الجراد" من مجموعة "الجبل والسهل"، 155- 156.

وفعل "الجراد" الأمر نفسه مع "أم ثاسوس" و"روناك" أيضاً لكنهما قاومتا حتى النهاية واستشهدتا ولم تستسلما أبداً. وكذلك ثاسوس قاوم حتى نهاية الأمر في حواره:-

((كان صوت ثاسوس.. يدوي، وحده، وكأنه آت من كل الجهات:

ثاسوس: لن أكون جراداً.. لن أكون جراداً...

ثم لم يلبث أن استحال الصوت المنفرد الآتي من كل الجهات.. أصواتاً... جماعية.. صادرة... منبثقة من كل مكان...

الاصوات الجماعية: لن نكون جراداً.. لن نكون جراداً.)).[1]

ثم تحوّل الصوت المنفرد لـ "ثاسوس" إلى صوت جماعي من خلال فعل أكون إلى نكون، وأصبح الهم الفردي جماعياً أي الكل يحارب الظلم والطغيان، ويقاوم ويتعاون ويتكاتف ضد الطغيان، ولن ييئسوا إلى أن ينالوا الحرية.

تحولت القصّة بعد ذلك إلى مسرحية وهذا ما أكده الناقد "صباح الأنباري أن نصوص "زنكنة" تسخر طاقتها التي تمتلكها((لخدمة الدراما بطريقة جعلت أغلب كتاباته القصصية حبلى بالطاقات الدرامية الهائلة))[2]. إن العناصر المستخدمة في قصة "الجراد" من البداية والدخول إلى القصّة من أقرب ثيماتها وكذلك المكان والشخصيات والصراع والأبطال كلها مختلفة تماماً عما هو موجود في مسرحية "الجراد"، لأن القصّة كانت فيها طاقات وإمكانيات درامية عظيمة، لذلك حوّلها القاص بعد ذلك إلى مسرحية[3].

(1) م. ن، 161.

(2) البناء الدرامي في مسرح محيي الدين زنكنة، 1.

(3) ينظر: م. ن، 15-29.

المبحث الثاني

الحوار الداخلي

أولاً: المونولوج:-

إن أصل كلمة 'الحوار الباطني' أو 'المونولوج' هو ((التعريب الشائع لكلمة Monologue وهي في أصلها مكونة من 'Mono' الدالة على ماهو واحد ومن 'Logos' التي تعني الكلام أو الخطاب، فيكون المعنى بشقيه 'الحوار الأحادي' أي الحوار الذي لا يكون فيه إلا طرف واحد، ويكون باثاً ومتقبلاً في الآن ذاته)).[1] والمادة التي يتكون منها الحوار الباطني ((قد تكون قائمة على عملية التذكر... وثمة حتى من اعتبر أن الحوار الباطني قد لايكون أحاسيس الشخصية ولا أقوالها، إنما قد يكون خواطرها وأفكارها صيرت كالمادة القولية تخاطب بها الشخصية ذاتها)).[2] وعندما يضع القاص حوار الشخصيات وخطابها أو أقوالها يلتزم بأن شرط ((الخطاب الحواري... أن يشخص القاص وعي أبطاله في حرية كاملة، في هذه الحالة تتلاشى كينونة وعي البطل، أن يكون صوتاً ناطقاً باسم الكاتب وتظل مسافة تفصل بينهما، ولكن ثم حبل سري يصلهما ببعض من أجل أن لا يتحول النص إلى مذكرات شخصية. وإذا ما تلاشت هذه المسافة وانقطع هذا الحبل فإن الخطاب الحواري في النص يتحول إلى طابع مونولوجي يخضع لأيدولوجية القاص في سلطته الخاصة القائمة على صوت فردي واحد يُمسك ويحرك أبطاله))[3].

---

(1) باطن الشخصية القصصية، الصادق قسومة، 147.

(2) م. ن، 154.

(3) التجريب في القصّة والرواية، سليمان البكري، 65.

وعرف الكاتب الفرنسي إدوارد دي جاردان"[1*] المونولوج فقال: إنّه ((ذلك الكلام الذي لا يسمع ولا يقال، وبه تعبر الشخصية عن أفكارها المكنونة، أي ما كان منها أقرب إلى اللاوعي، دون تقيد بالتنظيم المنطقي، أو بعبارة أخرى في حالتها الأولى... ويعتبر المونولوج على عدم الوئام والانسجام مع الواقع الخارجي، وصرخة احتجاج مخنوقة في وجهه. والمرء عادة يلجأ إلى مناجاة ذاته والانطواء في دواخله حين يفقد الطمأنينة والأمان))[2]. يوجد في هذا التعريف ما يختلف عن تعريف "فاتح عبدالسلام" الذي يعتبر المونولوج ذا طبيعة متسلسلة منطقية إلا أن "إدوارد دي جاردان" قال إنه أفكار لا تخضع للسيطرة والترتيب، بل هي في حالتها الأولى مثلما يتدفق بشكل مستمر إلى الذهن، سواء أكانت الأفكار بصورة متسلسلة متدفقة أم بصورة مختلطة وغير منظمة إلا أنها يعد حديثاً مع الذات ويكشف لنا أعماق النفس ومرتبطة بالذهن مهما كان تدرجه أو نوعه. لذلك فإن المونولوج ((ينطوي على معنى الحديث الفردي الذاتي أو الداخلي أو النفسي الذي يحدث في أعماق الشخصية، فهو الحوار الذاتي الذي يدور بين الشخص وعقله وقلبه)).[3]

أما "فاتح عبدالسلام" فيعرف المونولوج بأنه((عملية التعبير عن تداعي الأفكار... بتدرج منطقي لا شائبة فيه، فما يقدمه إلينا هو جوهرياً سلسلة من الذكريات لا يعترضها

(4*) إدوارد دي جاردان: كاتب فرنسي ولد 1861و مات في سنة1949، كان عضواً في المدرسة الرمزية الفرنسية. وهو صاحب الفضل الأول في ابتداع منهج "تيار الشعور" في القصص وذلك في رواية له بعنوان "لقد قطعت اشجار الغار" وهي عمل قصير نشر مسلسلاً قبل أن يصدر كتاباً، وتتكون من 97"قطعة صغيرة حيث لفت أنظار القراء والنقاد لورود مادته كلها من خلال الوعي الشخصية الرئيسة اسمه "دانيال برنس"، مارس المسرح ونشر ديواناً شعرياً سنة1891....ينظر: باطن الشخصية القصصية، الصادق قسومة،86، وينظر: إنترنت:21-2-2012، www.wata.com.

(2) مقاربة الواقع في القصّة القصيرة المغربية "من التأسيس إلى التجنيس"، نجيب العوفي، 534.

(3) بنية الحوار في "حكاية البحار" لحنا مينه، الطاهر الجزيري، 29.

مؤثر خارجي. فلا أفكار غير منسقة مع الإطار الفكري العام)).[1] إذن تتحكم في المونولوج ((السمتين الجوهريتين اللتان تميزان هذا المونولوج هما: التعبير ذو الطبيعة المتسلسلة منطقياً، والتعبير الذاتي المرتبط بطبيعة البوح الوجداني)).[2] أي يعبر الكاتب عما يشعر به أو يريد أن يكشف عنه عن طريق صورة متسلسلة للأفكار ضمن دائرة واحدة من الموضوع، أو يكون تعبيراً ذاتياً ووجدانياً متعلقاً إما بالشخصية أو بالقاص نفسه أي أفكاره وآراؤه تتسرب إلى حواره الداخلي ويكشف نفسه. وينقسم المونولوج إلى نمطين:-

أ- المونولوج المباشر:-

النمط الأول المونولوج الداخلي المباشر، وهو ((ذلك النمط من المونولوج الداخلي الذي يمثله عدم اهتمام بتدخل المؤلف، وعدم افتراض أن هناك سامعاً... وكشف البحث بطرق خاصة عن أنه يقدم الوعي للقارئ بصورة مباشرة، مع عدم الاهتمام بتدخل المؤلف، أي إنه يوجد غياب كلي أو قريب من الكلي للمؤلف من القطعة الأدبية، فهو موجود... بإرشادات المتمثلة بعبارات "قال كذا"، و"فكر على النحو الفلاني"، كما أنه موجود بتعليقاته الإيضاحية)).[3]وظهر المونولوج أو الحديث الفردي المباشر ((بتأثير من أسلوب السرد الذاتي، وهو حديث تناجي به الشخصية نفسها دون الاهتمام بتدخل المؤلف، وعدم افتراض أن هناك سامعاً)).[4] وهناك فروق بين الحوار الباطني المباشر القديم والحديث، وأشار إلى ذلك "إدوارد دي جاردان" فقال :((إن الفرق بين الحوار الباطني القديم والحوار الباطني الحديث لايمثل في أن الأول يعبر عن افكار أقل خفاءً وحميمية من الثاني، وإنما في أنه ينسق المادة التي يقدمها ويثبت تسلسلها المنطقي، أي

(1) نقلاً عن: الحوار القصصي، فاتح عبد السلام، 119.

(2) م. ن، 119.

(3) تيار الوعي في الرواية الحديثة، روبرت همفري، ت: محمود الربيعي، 44.

(4) البناء الفني لرواية الحرب في العراق، عبدالله إبراهيم، 186.

إنه يفسرها وكثير ما يقتصر على تلخيصها)).[1] ومن أهم خصائص هذا النوع من الحوار هو((أن هذه الأداة في الحقيقة ليست حصيرة الأقوال، وإنما هي وسيلة استبطان وبحث وتعبير... وإن غاية الشخصية من حوارها الباطني لا تتمثل دائماً في أن تنطق بالكلمات، وإنما قد تكون متمثلة في أن تعيشها فكراً وإحساساً. أو يمكن أن يكون هدفها أن تؤدي حساً أو إحساساً أو خاطرةً أو ضروب وعي من مستويات مختلفة قد تلامس حدود اللاوعي)).[2]

ب-المونولوج غير المباشر :-

أما النمط الثاني من المونولوج فهو المونولوج الداخلي غير المباشر وهو ((ذلك النمط من المونولوج الداخلي الذي يقدم فيه المؤلف الواسع المعرفة مادة غير متكلم بها، ويقدمها كما لو أنها كانت تأتي من وعي شخصية ما)).[3]ومن خصائص هذا النوع من النمط أن((الحوار الباطني غير المباشر يركز على انتقاء لحظة خاصة من محاورة الشخصية ذاتها... ولا يورد المادة القولية منه على أصلها بحكم تدخل الراوي في نظام الكلام وتغييره تركيبه بما يتماشى مع تحويله إلى ضمير الغائب... ولا تؤدي الأداة باطن الشخصية فور نشأة الحركة الحسية أو الذهنية أو القولية، وإنما بعده بفاصل زمني قصير، لأن الراوي ينتظر ما تقوله الشخصية لذاتها قبل أن يصوغه بصوته... ومن الخصائص الدقيقة هنا أن هذه الأداة تجعل الماضي حاضراً لحظة استرجاع الشخصية إياه.... ولوروده بضمير الغائب، ومن خصوصياته عدم استخدام الأفعال التصريحية أو أفعال التمهيد "من قبيل: فقال ، فأحس، فأدرك..." وهذا راجع إلى أن نصه من إنتاج الراوي، ولكن مادته من صميم أمر الشخصية..))..[4]

---

(1) نقلاً عن: باطن الشخصية القصصية، الصادق قسومة، 156-157.

(2)باطن الشخصية القصصية، الصادق قسومة، 157-158.

(3) تيار الوعي في الرواية الحديثة، روبرت همفري، ت: محمود الربيعي، 49.

(4) باطن الشخصية القصصية، الصادق قسومة، 196-197.

مع وجود هذه التعريفات والخصائص لهذين النمطين من المونولوج إلا أن هناك أوجه اختلاف بينهما و((أحد أوجه الخلاف الرئيسة بين المونولوج الداخلي المباشر وغير المباشر هو استخدام ضمير المفرد المتكلم في أحدهما، وضمير الغائب أو المخاطب في الآخر.... والفرق الأساسي بين هذين التكنيكين هو أن المونولوج غير المباشر يعطي القارئ إحساساً بحضور المؤلف المستمر، بينما يستغني المونولوج المباشر عن هذا الحضور كلية أو على نحو واضح)).[1]

تبين من خلال التعريفات أن الحوار الداخلي من أهم العناصر في العمل الأدبي، ولاسيما في القصّة القصيرة، وأنماطه متعددة، منها المونولوج بنمطيه المباشر وغير المباشر ويحاول أن يكشف ما بداخل الشخصية وما يدور في ذهنها من أفكار وخواطر وإحساس، وأن الشخصية المحاورة تضع نفسها كطرف محاور ويتفاعل مع نفسها. والحوار الداخلي في القصّة القصيرة عليها الحفاظ على قوتها وتركيزها وكثافتها بحيث لا يكون الحوار زائداً أو دون فائدة، لأن((القصّة القصيرة ذات ارتباط وثيق بالنزعة الذاتية، وبالحديث الفرد فإن الحوار الداخلي يرتبط بكلية حدث القصّة، مؤدياً إلى جعل هذا الأسلوب عنصر انتماء وانبثاق في داخل النص على نحو شمولي... في الوقت الذي يمكن أن نجد حواراً داخلياً جزئياً يرتبط بحدث طارئ ليس له تأثير جوهري وعارم في سياق النص كله)).[2]

هذا التطبيق الذي أجريناه على القصص القصيرة للقاص 'محيي الدين زنكنة' يشمل القصص التي وجدنا فيها المونولوج، وقسمناه على ثلاثة نماذج، يمثل النموذج الأول قصة بعنوان 'التضحية' وهي من بواكير نتاجه القصصي وسيطرت عليها معالم الحب والرومانسية وأجواء الخيال والحلم، وهذا يؤكد أن الحوار أداة تتغير حسب المذهب الذي

(1) تيار الوعي في الرواية الحديثة، روبرت همفري، ت: محمود الربيعي، 49.

(2) سمات الحوار القصصي، حسن غريب أحمد، إنترنت:22-2-2011، www.awtad.net.

يستخدم فيه، لأن الحوار في المذهب الرومانسي يختلف عن بقية المذاهب الأخرى، لغلبة الطابع الذاتي والغنائي عليها، وتحريك الخيال من خلال الحوار.[1]

من هذا المنطلق نجد أن قصة 'التضحية' فيها طابع الرومانسية وغلبة المشاعر الذاتية، والحب ومسألة الخيانة، وكان الحوار معبراً في القصّة بشكل فني عن حالة البطل وكشف داخله وصراعاته وما يعانيه.

وأحداث هذه القصّة تجري في 'الليل'، وذلك عندما يبدأ الزوج 'الاسطة عزيز نعوم' بالحديث مع نفسه في حوار داخلي يعبر عن أفكاره، وهواجسه وتساؤلاته العديدة حول ذهابه إلى البيت أو البقاء لساعات إضافية في العمل حتى ينجز ما بدأ به من عمل وإصلاح الحنفيات في المعمل، ولكن هذه المرة تأخر أكثر من المعتاد وهو قلق على زوجته، لأن الزوجة تشعر بالقلق لتأخره أيضاً، ولجد هذا الحديث في بداية القصّة، وصور لنا القاص ما يدور في ذهن الزوج من خلال المونولوج غير المباشر :-

((الأسطة عزيز: لاشك أن زوجتي الآن قلقة لتأخري، أجل فإني أعرفها جيدًا، ستقلق الأن حتماً لهذا التأخير الذي لم تعهده مني، ولعلها الآن تفكر بأن مكروهاً قد أصابني مما أدى إلى تأخري.. في العودة هذه الليلة، فهي متأكدة بأن لا شيء يؤخرني قليلاً أو كثيراً.. ولكن ماذا بوسعي أن أعمل فلا بد لي من أن أنهي تصليح هذه الحنفية وإلا أغرق الماء المعمل...! أي بعد ساعتين على الأقل، لأن المياه تتدفق بقوة، ولا بد لي أن أجفف كل الغرف التي تسربت إليها المياه والآلات التي تبللت، لئلا يكسوها الصدأ..))..[2]

نجد في هذا المقطع الحوار الداخلي للزوج وهو في حالة قلق وصراع داخل نفسه، وهو الصراع بين عودته إلى المنزل وبقائه في المعمل لتصليح الأشياء، مع أنه ليس من عادته أن يتأخر إلى ذلك الوقت ولكن مع ذلك يشعر بالمسؤولية تجاه العمل والالتزام

(1) ينظر: الحوار في القصّة والمسرحية والإذاعة والتلفزيون، طه عبد الفتاح مقلد، 35-36.

(2) بواكير محيي الدين زنكنة القصصية، فاضل عبود التميمي، دار سردم، السليمانية، 2007، 87.

بإنهائه. لأنه إذا لم يفعل ذلك وترك المعمل على هذه الحالة فسيغرق في المياه، وهذا يؤدي إلى تضرر الآلات وإصابتها بالصدأ نتيجة عدم تنظيفها وتجفيف المياه. وبعد مدة من الصمت استمر الزوج مرة أخرى بالتفكير:-

((الأسطة عزيز: آه مسكينة ستقلق الليلة كثيراً، وليس بوسعي أن أذهب، وأخبرها بجلية الأمر إذ ليس من المعقول أن أدع مياه الحنفيات تتدفق حتى عودتي، فإنها ولاريب ستغرق المعمل بأكمله، لأن مياهها تتدفق بقوة هائلة، ثم إن بيتي بعيد عن معملي كثيراً..)).[1].

إن تكرار الزوج مرة ثانية أن المياه تتدفق بقوة يؤكد زيادة الصراع وقوّته، لأنه ليس بمقدوره أن يترك المعمل، وفي الجهة الأخرى فإن الزوجة قلقة في البيت وتنتظره، وهو واثق من قلق زوجته عليه وكذلك يعطينا معلومات جديدة، وهي أن المسافة بين المعمل والبيت بعيدة، هذا أولاً، وثانياً أنه هو صاحب المعمل. ولكن بعد ذلك توصل إلى حل وهو إرسال أحد صانعيه لكي يذهب ويبلغ زوجته بأمر تأخره بدلاً من أن يذهب هو نفسه:-

((الصانع: هل هذا بيت الاسطة عزيز نعوم؟

الزوجة: نعم هو.. هل من أمر...أنا زوجته....

الصانع: إن الاسطة منهمك في تصليح حنفيات المعمل التي تكسرت الليلة، وقد بعثني لأخبرك بأنه لايدري متى ينتهي منها، وربما تأخركثيراً...)).[2]

وهذا أدى إلى تخفيف حدة الصراع الذي يعانيه وزوال القلق على زوجته. ونجد في القصّة بعض مقاطع أخرى من الحوار الداخلي ولكن على لسان الزوجة، ذلك بعدما تلاشى القلق والحيرة والهواجس والتخيلات التي تدور في خلدها، وذلك عن سبب تأخر زوجها، ولكن بعد سماع الخبر من الصانع الذي أرسله الزوج وأخبارها أنه يتأخر

(1) قصة التضحية من مجموعة البواكير: 88.

(2) م. ن، 89.

ساعات إضافية أخرى بسبب العمل. تبددت ملامح القلق وأصبحت تشعر بقليل من الراحة، وفي هذه الأثناء كانت واقفة على الباب ورأت ملامح لم تميزها في أول الأمر، ولكن حدسها أنبأها أن تلك الملامح هي ملامح ذلك الشاب أو بالأحرى الرجل الذي ظل يحوم حول بيتها بصورة مستمرة ليلاً ونهاراً، ثم صدقت حدسها وسألت مع نفسها:-

((لكن ما الذي يأتي به كل يوم، وليلة؟ هل بيته يقع على هذا الطريق؟ لا فإنه غريب عن هذا الحي...))[1]

وفي هذا المونولوج الزوجة تسأل نفسها وتجيب نفسها أي ليس هناك متلقٍ، بل الشخصية هي التي تُسأل وتُجيب في آن واحد. وعن طريق دخول هذه الشخصية الجديدة "الشاب" يحول القاص مسار القصّة من الحب، والقلق، والخوف من قبل الزوج على زوجته إلى طريق آخر، وهو حب "الشاب" من طرف واحد لزوجة الأسطة ، وهذا أدى إلى خيانة الزوجة لزوجها مع ذلك الشاب. وفي حديث آخر للزوجة مع نفسها حيث يدور الكثير من الأسئلة في ذهنها:-

((ثم جعلت تسأل نفسها: ما مبتغى هذا الشاب مني؟ عجيب أمره!!.. فمنذ سنوات ثلاث هذه حاله.. كلما يراني يحرجني بنظرة طويلة... وما أرفع إليه نظري حتى يختفي بصره، كأنه ليس بصاحب تلك النظرة العميقة... ما يراني في الطريق إلا ويتبعني من بعيد... وعندما التفت إليه يشغل نفسه بزر سترته، أو يداعب دولاب ساعته اليدوية، ولا يمتنع عن تتبع خطواتي من بعيد.... حتى ولو كنت في الطريق العام)).[2]

في ظل هذه التساؤلات يتضح أن الشاب منذ ثلاث سنوات يتبع زوجة الاسطة عزيز، ويحاول أن يقترب منها، ثم يصف حالة الشاب ونظراته عندما يتبعها ويراقبها حتى

---

(1) ن، 90.

(2) قصة "التضحية" من مجموعة "البواكير" 91.

في الطريــق العـام ونجـد هـذه التـساؤلات مـستمرة لـدى الزوجـة في هـذا المقطـع مـن المونولوج:-

((ما الذي يخفيه في نفسه؟ هل يحبني؟ ولكن كيف يحبني، وهو يدري أنـي امـرأة... وهل ثمة أمل في حبه...؟ وهل يصح أني أضرمت النار في نفسه نـار الغـرام؟.. وإن كـان هذا صحيحاً فله طول صبره.. كيف صبر هذه المدة، والنار في نفـسه تتـأجج؟ وإن لم يكـن هذا صحيحاً ما سر تعلقه بي؟ يا ترى كم هي الآلام التي يكابدها؟ وأنا لا أعيره اهتمامـاً، ولكن كيف أهتم به... وثمة أحق الناس باهتمامي يعيش معي؟ أيحـق أن أخـون زوجـي، وأغدر به؟ زوجي الـذي يعيـشني بعـرق جبينـه، ويطعمـني حبـات قلبـه؟ لا لا... لتنفلـق الهموم.. فما شأني به؟ ولكن هل من الإنصاف أن أسبب له كل هذه الآلام؟ كيف أعـدم حياة شاب ينتظره مستقبل باسم، وربما هو وحيد أبويـه، ومطمـع أنظارهمـا؟ آه أقـسم أن آلامي أكثر من آلامه؟ هذه الآلام التي تنبض في روحي، وتعصر فؤادي، وتحـرق أحـشائي بـين زوج محـب ومخلـص، وشـاب ربمـا أكـون الـسبب في بلـواه... هـذا هـو منتهـى الشقاء..)).[1]

من خلال هذا الحوار الذاتي نكتشف أن الزوجة تعاني حالة من الصراع الـداخلي بين القيم والمبادئ التي تربّت عليها وهي محبة الزوج والإخلاص والوفاء لـه، وبـين حـب ذلك الشاب الذي يعاني الآم الحب من طرف واحد، وهـي تعـاني بـين هـذين الأمـرين. لأنها ترى في الزوج الحب والوفاء والإخلاص والعمل من أجلها وتأمين كل ما تحتاجهـا، وترى الشاب يعاني من أجلها ويقاسي آلاماً كثيرة ، لذلك تعاني بـين هـذين الإحـساسين أيضاً وتشعر بالألم والشقاء أكثر منهمـا. ويتـضح هـذا الإحـساس والـشعور العميـق ومـا تعانيه في هذا المقطع من المونولوج المباشر أيضاً:-

((إن زوجي متعب ليل نهار من أجلي، وإن سعادتي أعز شيء لديه، فهـو لا يهمـه شيء في الدنيا قدر ما يهمه أمر سعادتي.... وهذا الشاب.... إني متأكـدة مـن أنـه يحـبني،

(1)م. ن، 92 – 93.

وليس يحبني فقط، بل لقد جننه حبي... ولو لا ثمة جنون به لماذا يمر من هنا في تلك الليالي الممطرة...؟))[1]

المونولوج الداخلي يأتي موازياً لأحداث القصّة في إطارها الخارجي، فحين دخل الشاب إلى حياة الزوجة والحدث يتصاعد بصورة مستمرة، وهذا المونولوج يمشي مع سير الأحداث ويعطي صورة الزوجة من خلال صراعها النفسي الذي يتزايد وشعورها بالذنب إذا خانت زوجها، وكذلك الذنب إذا لم تستجب لحب ذلك الشاب، وهي حائرة في أمرها، فكثرت التساؤلات لديها، وزاد ما تفكر به في ذهنها،كل هذه الأمور تتضح من خلال المونولوج الداخلي. ولكن بعد ذلك نجد في مقاطع أخرى أن الزوجة تميل بصور غير مباشرة في صورتها الواقعية وبصورة مباشرة في ذهنها إلى حب ذلك الشاب، و يظهر ذلك يظهر في وصفها له ولمظهره، ورجولته وملامحه. وفي داخلها وعقلها الباطن اعترفت بهذا الحب والإعجاب:-

((الحقيقة اني لا أستطيع أن اكف عن التفكير به، فقد جذب إليه جل أفكاري، ولا سيما الليلة فإني أخاله جالساً في علياء... نفسي..)).[2]

ويستمر الصراع ويشتد مرة بعد مرة أكثر وأقوى ويظهر ذلك في قولها:-

((مسكين هذا الشاب الذي ألقاني القدر في طريق حياته... ترى ألم يجد القدر غيري ليحمل الشقاء إلى هذا البائس، ولا أستطيع أن أبعث فيه السعادة؟ أجل إن هذا هو الصواب، فلا يحق لشاب كهذا أن يقع فريسة الهموم، وتحت رحمة الشقاء.. حتى لو كان في هذا خيانة لزوجي، ولكن كيف أخون وليست الخيانة من صفاتي؟ ولم أكن يوماً مني، فكيف أجعلها الآن...؟))[3]

وبعد ذلك الصراع الطويل في نفس الزوجة واختيارها ما بين الزوج "الاسطة عزيز" و"الشاب" إلا ان هذا الصراع بدأ ينتهي أو تريد الزوجة إنهائه فباتت تتقبل فكرة حب

(1) قصة"التضحية" من مجموعة"البواكير" 93.

(2) م. ن، 94.

(3) ن، 94.

الشاب لها. وحيث هي ترى في "الشاب" صفات جيدة وإيجابية من حياء وخجل والصدق في تصرفاته حيث تقول في نفسها:-

((إن حبي قد تغلغل في أعماقه، ولكن حياءه يمنعه من الإباحة به))[1]

وهكذا نجد أن المونولوج كان موازياً للأحداث التي تتطور في الخارج وأن الزوجة قد أقدمت على خيانة زوجها في ذهنها وعقلها الباطن، لأن المرأة المتزوجة إذا فكرت حتى في تفكيرها بشخص آخر غير زوجها تعد خائنة، ثم بعد ذلك قامت بالخيانة بصورتها الفعلية والواقعية، ولم تستطع الحفاظ على حب الزوج والوفاء له، واستسلمت لحب الشاب الذي دخل إلى حياتها بصورة غير متوقعة، وأثناء اعتراف الشاب لحبه لها في داخل بيتها سمع كلاهما صوت صرير الباب، وأخاف ذلك الصوت كليهما، لأنهما توقعا مجيء الزوج إلى البيت، وحصل ذلك بالفعل، إلا أن الزوج لم يدخل البيت، بل كان واقفاً خارج باب البيت وسمع الحديث الذي دار بينهما كله، وعندما ذهبت الزوجة لتتحقق من مصدر الصوت لم تجد أحداً باستثناء قطعة من الورق كتب عليها بخط يد زوجها واتمنى لكما حياة سعيدة وهانئة معاً، لأن القاص يفاجئنا من خلال الرسالة المتروكة بأنه أيضاً لم يكن في العمل كما ادعى من قبل، بل كان عند عشيقته وأنه كذب عليها ولا داعي لأن تشعر بالحزن والذنب والشعور بالخيانة لما أقدمت عليها حيث قال لها:-

((وأنا قد كذبت عليك في سبب تأخري... سامحيني لأن الحقيقة هي كنت مع عشيقتي... فأنت له، وأنا لها.. ولا تعذبي ضميرك أبداً بعدي...)).[2]

ولكن الزوجة أصابها الذهول والدهشة لما قرأت الرسالة راحت تسأل نفسها:-

((ولكن هل حقاً إن له عشيقة.... أم ادعى هذا راحة لها من عذاب خيانة زوجها وهل إنه لا يعود إلى الأبد...؟))[3]

---

(1) قصة"التضحية" من مجموعة"البواكير"، 96.

(2) م. ن، 103- 104.

(3) ن، 104.

وهذه النهاية لم تكن النهاية الحقيقية، بل ربما أراد الكاتب أن يوهمنا أو أن يجعلنا نتوهم أن هذه هي النهاية، وأن الزوج تخلى عن زوجته بكل سهولة، لكن النهاية انتهت بانتحار الزوج "الاسطة عزيز نعوم" وضَحى بنفسه من أجل الزوجة، وهذا ما يربطنا ببداية العنوان للقصة وهي "التضحية" أي أن الزوج ضحى بحبه لزوجته، وربما لم يكن تضحية منه، بل كان عدم تقبل الزوج لموضوع الخيانة ادى إلى انتحاره أو أنه لم يتحمل مفارقة زوجته بهذا الشكل المؤلم والمحزن.

أما في مايتعلق بإدارة الحوار المليء بالكثير من "المونولوجات" فمن بداية القصّة إلى اخر مقطع منها، هذا المونولوج الطويل موجود ضمن دائرة واحدة، وهي التساؤلات التي تدور حول موضوع معين من البداية إلى النهاية، وهو القلق والحب والخيانة والفراق، وهذا المونولوج جاء عن طريق استخدام الأسئلة الكثيرة في ذهن الشخصيات، التي تمثل المرسل والمجيب عن الأسئلة، وكذلك جاء المونولوج بصورة موازية لأحداث القصّة وتصاعدها، وقد نجد أن الشخصية أحياناً قد تصبح هي السارد أو الراوي العليم بكل شيء، وهذا يقربنا من السرد الموضوعي الذي له صلة مباشرة مع المونولوج غير المباشر. أي أن تدفق الأفكار يأتي بصورة متسلسلة ومترابطة في ذهن الشخصية، وبمعنى آخر ليست هناك قفزات ونقلات سريعة بين أفكار متنوعة ومتشعبة، وإن الأحداث أو المؤثر الخارجي لا يعوق سير تسلسل الأحداث والتساؤلات التي تجري في ذهن البطل.

واستعمل القاص الطريقة التقليدية في تقديم العقل الباطن لشخصية البطل والبطلة -أي الزوج و الزوجة- و((هي استخدام عبارات خاصة، مثل، قال لنفسه، أو قال في نفسه أو تحدث في نفسه كجملة افتتاحية تقدم لمقطع التأمل...وتوضح هذه العبارات الانتقال من المنظور الخارجي إلى المنظور الموضوعي الذاتي)).[1] ومن هذه العبارات المستخدمة استخدام ضمير الغائب "هاء"مثل: ، استمرت في تفكيرها، تسأل نفسها، وقفت عن تفكيرها فجأة، حاول أن تجد في فكرها، قالت في نفسها... وغيرها من

(1) بناء الرواية "دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ" سيزا قاسم، 221.

هذه العبارات. ونستطيع القول إن المونولوج كان ناجحاً، لأنه عبر عن ذهن الشخصيات وأفكارها وما تشعر به في عقلها الباطن.

أما النموذج الثاني الذي حللناه فهو "قصة تقليدية... جداً" من القصص القصيرة في المجموعة الثانية، وهي من القصص الواقعية، أحداثها تدور حول الصبي الذي يعاني صراعاً داخلياً، وعدم قدرته على مواجهة المواقف، حيث يتعرض للاستهزاء من قبل أمه التي تصفه بالضعيف الذي ليس بمقدوره المواجهة، ويروي الراوي أحداث هذه القصة على لسان البطل بضمير المتكلم "أنا"، البطل هو "الصبي" الذي تعرض وجهه للخدوش والجروح من قبل القطة التي تمتلكها أخته. وهو يعاني حالةً من الصراع بينه وبين القطة، لأنه يعاني مزيجاً من الهواجس والخوف لذلك يعيرونه بالجبن. ونجد كذلك ضمير المتكلم في أخر الأفعال والأسماء والحروف مثل "تعيرني، جوفي، تسمعني، تقول لي، وجدت نفسي..." وغيرها من الأفعال. ثم أراد البطل أن ينتقم من "القطة" لما تسببت من خدوش وجروح في وجهه وهو نائم، ولكن أمه استهزأت به واستحالت أن يبدو منه أي تصرف للدفاع عن نفسه، لجد كل ذلك في هذا المقطع الحواري من المونولوج :-

((إن شجاعتي المشكوك بها قد صارت موضوع اختبار، قد قبعت في قفص الاتهام، وهي إما أن يحكم عليها بالموت والتلاشي. وإما أن تبرأ ساحتها وتعاد إليها كرامتها ووجودها))[1].

وهذا يدل على عدم ثقة الصبي بنفسه، لذلك فهو أمام إختيار صعب، فهو إما أن ينجح أو يسقط نهائياً، أما أمّه فلاتثق بها أبداً، لذلك تقول:-

((لن يجرؤ على الاقتراب منها... ثم أضافت بصوت خافت كالهمس... وقد سمعتها بوضوح:

الام: إنه يخاف منها))[2]

---

(1) قصة قصة تقليدية...جداً من مجموعة كتابات تطمح أن تكون قصصاً، 74.

(2)م. ن، 74.

وهكذا يشعر الابن بالانزعاج من كلام أمه وسخريتها وحكمها عليه بأنه خائف من القطة قبل أن يقدم على إيذاء القطة أو الانتقام لما فعلت به. وهكذا نشأ في داخله ذلك الشعور بالانتقام وصراعه بين إثبات قدرته وشجاعته من جهة أخرى وخوفه من الفشل في هذه المهمة التي هي بمثابة امتحان له من جهة أخرى وعليه أن يجتاز هذا الامتحان، دون خوف. يبدأ الصراع من خلال المونولوجي الداخلي عندما قال:-

((ولكنني ما كدت أدفع قدمي نحو الأمام حتى وجدت نفسي أتساءل بخوف حقيقي:

((ماذا لو هجمت علي وانشبت مخالبها في وجهي ثانية))[1].

وضع القاص المونولوج داخل أقواس التنصيص، وذلك ليميزه عن سياق السرد ومن خلاله التركيز على الحالة الباطنية للشخصية، وهي حالة القلق والخوف من مواجهة القطة، الخوف من حدوث ما أحدثته في المرة الأولى من خدوش وجروح، وهذا جعل من البطل متردداً في اتخاذ القرار الناتج عن الشعور بالخوف مما قد يحصل بصورة مفاجئة لتصرفات القطة.[2] واستمر حوار الصبي بهذا الشكل فوضعه القاص داخل أقواس التنصيص للتركيز عليه، وعن طريق استخدام طريقة التذكر لأحداث قد وقعت في الماضي واستحضارها في الوقت الحاضر في سياق أحداث القصّة وحوارها، تذكر الصبي ما حدث لأحد الأشخاص بصورة غير مباشرة، وقال:-

((ذات مرة خطفت قطة أذن رجل حينما كان نائماً))[3]

يصور القاص عن طريق المونولوج انطباعات أمه وشكها الدائم فيه عندما يقول:-

((هكذا شأنها معي، على الدوام، تعيرني بالخوف وتتهمني بالجبن. وتزعم أنني لن أكون رجلاً، مهما كدست من السنين... آه.. ليتني أثبت لها العكس... مرة واحدة...

---

(1) ن، 75.

(2) ينظر: الحوار القصصي، فاتح عبد السلام، 124.

(3) قصة قصة تقليدية... جداً من مجموعة كتابات تطمح أن تكون قصصاً، 75.

ليتني أنقذ شجاعتي من بين براثن اتهاماتها وشكوكها.. يجب أن أثبت لها العكس... والآن بالذات إنها فرصتي))[1]

صور القاص من خلال المونولوج ما يفكر به الصبي داخل عقله الباطن واستمرارية الصراع في داخله بصورة أقوى، لأنه يحاول أن يثبت أنه قوي وشجاع، وذلك رداً على نظرة الأم المستصغرة له دائماً، وشكها فيه دائماً على أنه غير قادر على إثبات شيء، وقد يمثل لنا هذا الصراع بصورة أخرى بين القوة والضعف ومن يملك الإرادة ومن لا يملكها، ومن له السلطة والتحكم من خلالها بكل شيء وبين ما ليس له من السلطة وخاضع دائماً للإرادة وسيطرة الآخرين.

وفي مقطع آخر في حواره مع ذاته يرسم القاص الطرف الضعيف والمهزوم من معادلة الصراع الذي هو الصبي وأن القطة هي التي ربحت وغرست أنيابها في وجهه عندما تخيل هذه الصورة في نفسه وقال:-

((وانطلق خيالي يرسم أمامي صورتي، بعدما أخرج من صراعي الضاري معها.. ملقى على الأرض.. أنيابها مغروزة في لحم وجهي مخالبها قابضة على خناقي، وأنا أتخبط في بحر من الدم، ولا أجرؤ على الاستنجاد بأحد، إذ يرتد صوتي في امثال هذه الحالات -إلى جوفي – يختنق داخل جلدي يخنقه كائن غريب هو مزيج من الخوف والخجل والاحساس المفرط بالعار، تماماً كما يحدث في الأحلام الكابوسية التي بت أجد نفسي أرزح تحتها كل ليلة... آه... وأكاد أبكي..)).[2]

هذا المقطع يوضح هواجس الصبي ومخاوفه، والخوف من فشله وتعرضه للمهاجمة في صور مليئة بالعنف دون أن يقدر على طلب المساعدة والنجدة من الآخرين، وذلك بسبب خوفه وفشله في محاولته قتل القطة ويستمر الحوار هكذا في الحالة نفسها:-

---

(1)قصة قصة تقليدية... جداً من مجموعة كتابات تطمح أن تكون قصصاً، 75.

(2)م. ن، 76.

((لماذا هي ساكتة؟ إن سكوتها يخيفني، أتكون تدبر لي شيئاً؟ وأظل أرش الغرفة بنظراتي، فأرى المخدة وقد خلفتها قرب الباب ورائي... ما أن أدير ظهري لأتي بها، حتى تنقض علي من الخلف. ولكن لماذا صمتت هذا الصمت الغريب..)).[1]

وهذا الحوار يؤكد عجز الصبي وخوفه من فعل هذا الأمر أي – قتل القطة – لأنه ليس متأكداً من أن القطة هي السبب في خدش وجهه وجرحه. وهذا يرجعنا إلى بداية القصّة وربطها مع النهاية بصورة دقيقة من قبل القاص بصورة فنية، كما في هذا المقطع من القصّة، حيث يقول الصبي:-

((حين تأملت وجهي في المرآة، هالني مرآي خدوش وجروح عديدة مزروعة هنا وهناك، بلا انتظام، تغطيها خطوط متعرجة من الدم المتخثر.

قلت لأمي التي كانت واقفة خلفي، ترقبني:

الابن: ما الذي حدث؟ أضربني أحد على وجهي حين كنت نائماً))[2]

من هنا تأتي حالة الشك وعدم اليقين، لأنه وجد خدوشاً وجروحاً في وجهه، ولكنه قال من الذي ضربني ولم يقل من تسبب بخدشي أو جرحي، وهذا ما ذهب إليه أيضاً الناقد صباح الأنباري في دراسة له حول هذه القصّة بعنوان الوهم وما بعده في القصّة التقليدية جداً قائلاً:- ((لقد كان وجهه – أي البطل – ممتلئاً بالخدوش والجروح والدم المتخثر، أي ما يشير إلى الخربشة لا الضرب، ومع ذلك لم يسأل عمن خدش أو جرح وجهه ولكنه يسأل عمن ضربه على وجهه))[3]. وربط القاص البداية بالنهاية التي انتهت بموعظة من لدن الأم عندما تعرض ابنها للفشل في محاولاته الوهمية والشكوكية لقتل القطة:-

---

(1) ن، 76.

(2) قصة قصة تقليدية... جداً من مجموعة كتابات تطمح ان تكون قصصاً، 73.

(3) المخيلة الخلاقة في تجربة محيي الدين زنكنة الإبداعية، 46.

((قالت بنبرة أكثر رقة وحناناً وهي تمرر أناملها بين خصلات شعري...

الام: لا تبك.. لاتبك يا ولدي، حين تقدم على أمره في المستقبل، لا تدع خيالك ينطلق أكثر مما ينبغي... في خلق الأوهام)).[1]

هذا يدل على أن كل ما فعله الصبي وما راوده من أفكار وتخيلات كان من نسج خياله وأوهامه، لأنه لم يكن قادراً على قتل القطة أو حتى أن يؤذيها بسبب ضعفه. واستطاع القاص من خلال استخدام المونولوج الداخلي المباشر أن يدخل إلى ذهن الصبي ويصور ما يدور فيه دون التدخل من الراوي، لأن الشخصية والسارد بمثابة شخص واحد. واستطاع القاص أن يكشف الجانب السايكولوجي للطفل الذي يعاني من أوهام وتخيلات وصراعه الداخلي بين الانتصار والهزيمة والفشل. وندرك من خلال الجملة الأخيرة ما يشعر به البطل من خوف وقلق وهواجس، كما قال الناقد صباح الأنباري في دراسته لهذه القصّة قائلاً:- ((الثيمة الأخيرة، وهي جملة مفتاحية عول عليها الكاتب كثيراً، ومنحها اهمية كبيرة بإعتبار ان القصّة القصيرة تمتلك إمكانية هائلة في الافصاح عن نفسها أو عما ترمي إليه في ثيمتها الأخيرة مثلما تستطيع ذلك في ثيمتها الأولى)).[2]

والنموذج الثالث للقصة القصيرة عنوانه 'الشمس... الشمس' وهي من قصص المجموعة الثالثة 'الجبل والسهل'، لقد استعمل لفظة 'الشمس' رمزاً فيها، وأحداثها تدور في إطار عام بين الخير والشر أو بين الظلام والنور، حيث يمثل الليل الظلام بوحشته وقتامته فهو ممثل أيضاً لقوى الشر والظلم والاستبداد من قبل القوة الحاكمة، أو من قبل أشخاص نفوسهم مليئة بالحقد والكراهية. والصورة الأخرى هي صورة الشمس ،التي تمثل النور والضياء والدفء والبعث والإشراق في كل يوم جديد، وتكون ممثلة لقوى الخير والنور.

---

(1) قصة 'قصة تقليدية...جداً' من مجموعة 'كتابات تطمح ان تكون قصصاً'، 77.

(2) المخيلة الخلاقة في تجربة محي الدين زنكنة الإبداعية، 45.

استطاع القاص أن يجسد صورة الشر والخير في القصّة بطريقة غير مباشرة عبر استخدام الرموز، فرمز الشر والظلم يمثله شخصية "عريبد حسن" الذي يعمل في سلك الشرطة، ويمثل القوة الحاكمة في أي بلد من بلدان العالم، لأن الشرطة بصورة عامة ممثلة السلطة والحكم أو الحاكم في شرهم وطغيانهم واستبدادهم، وكيف يقع الناس فريسة لهم حتى لو كانوا أبرياء. أما القوة الأخرى فتمثلها الأفراد والضحايا، ويمكن أن يكون القاص هو نفسه قد تعرض من قبل نظام الحكم الاستبدادي والقمعي والوحشي للأذى ولكثير من الضغوطات والمعاناة، ولكنه لم يعلن ذلك بصورة مباشرة، بل رمز إليه عن طريق "الشمس" ونجد في المعادلة التالية :-

{رموز الظلام= الشرطي + التقرير}

{رموز النور= الكاتب أو "ضحايا التقرير" + الشمس}

قال الناقد "صباح الأنباري" بصدد ذلك:- ((إن الشرطة عموماً كان تصطدم مع حلم العراقي بالتحرر و رغبته ونزوعه إلى الاستقلال))[1]. ليس فقط الحلم العراقي بل الحلم الكردي بصورة خاصة الذي عانى من الظلم ما عانى، وهم كانوا مستعدين لبذل كل ما يملكونه في سبيل أن تطلع شمس جديدة، شمس الحرية والولادة. إلى أن طلعت هذه الشمس بعد كل تلك المعاناة الطويلة، طلعت عليهم وأراحتهم من عذابهم وحرمانهم منها.

نجد في القصّة شخصية زوجة الشرطي "عريبد حسن" حيث يقع الحوار بينهما بصورة داخلية عن طريق المونولوج، فالزوجة تتحدث عن زوجها مع نفسها وتطرح الأسئلة المتعلقة به وعن وضعه أي- الزوج – وما آل إليه في الآونة الأخيرة وعدم اكتراث الزوج بها، حيث نجد هذا الحوار في هذا المقطع من المونولوج تقول في نفسها:-

((ماذا جرى لعربيد؟ ماالذي يجعله حاد المزاج وعصبياً إلى هذا الحد.. ثمانية أيام بلياليها المزروعة بالأرق والحشرات، ونهاراتها المنقوعة بالقلق والملل والحر الجهنمي

(1) م. ن، 96.

الخارق. وأنا وحدي، يتركني وحيدة، فريدة، لا إنس ولا جان أنا والحيطان الصماء الخرساء تنهبني الوحشة والوحدة، يمزقني الشك والخوف... وإذ يعود... لا يكلمني ثلاث كلمات... ولا يمكث بجانبي ثلاث دقائق؟ لا. لا. إن عربيد لم يعد ذلك "العربيد" الذي أعرفه..)).[1]

يتضح من خلال هذا الحديث الداخلي تغير حالة الزوج، لأنه يبقى زوجته وحيداً دون أحد لمدة ثمانية أيام بلياليها ، وهي تعاني الوحدة وتشعر بالاشتياق إلى زوجها، وهي تتألم من هذه الوحدة وتصف حالتها الشعورية وهي معاناتها من الوحدة والقلق والشك، وكيف أن زوجها لم يعد ذلك الزوج الذي تعرفه بل أصبح شخصاً آخر غريباً عليها. ويستمر الحوار الداخلي للزوجة:-

((لقد... لقد... تغير كثيراً... منذ بدؤوا يكلفونه بهذه المأموريات، التي تولج الليل بالنهار... والنهار بالليل، دون تفريق أو تمييز، والتي يسميها هو، بإحساس بالمباهاة... بـ... "الخاصة".. وحتى الجيران... جيراننا الطيبين، المخلصين، الوديعين، الذين كثيراً ما ساعدوني، وقضوا لي حاجاتي وكانوا يزورونني... و يدعونني إلى زيارتهم، حين أكون وحدي، يؤنسون لي وحدتي ويحيطونني بودّهم ومحبتهم وروحهم الإنسانية المتعاونة، قد منعني من التردد عليهم. مثلما منعهم من التردد عليّ. لماذا؟ ماالسبب؟ و... و... ثم ما حكاية النوم المبكر هذا؟ أنام أحد في هذا الوقت، وعلى السطح، في حر آب اللاهب. حتى الدجاج لاتنام في مثل هذا الوقت، إذن لماذا؟ ماذا هناك؟))[2].

وضح القاص من خلال هذا المونولوج الطويل الحالة النفسية للزوجة وما تعانيه من بعد زوجها عنها وعيشها في حالة القلق والاستياء، لقد حاول القاص عن طريق المونولوج أن يكشف ما يدور في ذهن الزوجة من أفكار وهواجس وأسئلة. وكلها تدور

---

(1) قصة "الشمس... الشمس" من مجموعة "الجبل والسهل"، 165.

(2)م. ن، 165.

ضمن دائرة واحدة وبصورة منطقية متسلسلة عن زوجها دون تدخل أفكار أخرى خارجية تعوق حركة تسلسل الأفكار وكشفها من الداخل إلى الخارج.

ونجد بعد هذا المقطع من المونولوج الطويل مونولوجات أخرى قصيرة أتت في سياق السرد أو من خلال الوصف. عندما كان" عربيد حسن "ذهب إلى النوم في السطوح ولم يبال بها، أخذت هي نفسها وقامت بما عليها من أعمال المنزل، ولمت فتات الخبز والقشور والبصل ونوى التمر. بعد ذلك أحست أن ملابسها قد اتسخت، لذلك ارتدت ثياباً جميلة ورشت نفسها بالعطور وأثناء ذلك سمعت صوت شخير زوجها فوق السطوح وفكرت:-

((نائم على ظهره" ثم أضافت:-

كالعادة.. كلما نال منه التعب)).[1]

قالت في نفسها وفكرت أن صوت الشخير هو نتيجة لنوم الزوج "عربيد حسن" على ظهره ،وهو أيضاً نتيجة للتعب والإرهاق الذي يعانيه بسبب المأمورية الخاصة. وعندما صعدت هي إلى الأعلى في السطوح توجهت إلى الحذاءين حتى يبعدهما، لكن بسبب الرائحة الكريهة وما تدكس على الحذاء من أتربة وأوساخ قالت في نفسها مرة اخرى:-

((لعله لم ينزعها طيلة هذا الزمن الطويل"))[2]

وبعد ذلك حاولت أن تنزع له الجوارب، لكن لشدة الرائحة الكريهة لم تستطع فعل ذلك، ثم بررت عدم فعلها خلع الجوارب من قدم زوجها بقولها:-

((أخشى أن يستيقظ فيغضب ويقرّعني")).[3]

وعندما كان "عربيد حسن" غارقاً في النوم ويتصبب منه العرق بغزارة قالت أيضاً:-

(1) ن، 166.

(2) قصة "الشمس... الشمس" من مجموعة "الجبل والسهل"، 166.

(3) م. ن، 167.

((بسبب البصل، كل هذا العرق الذي يسيح فيه بسبب البصل...آه...آه كل ذلك البصل الأزرق الحار التي إلتهمه.

وأضافت:- والحر أيضاً الحر قاتل))[1].

كشف المونولوج في هذه القصّة التي أتت ضمن إطار السرد، ولكن في داخل أقواس التنصيص الصغيرة ما يدور في ذهن الشخصية أي (الزوجة) التي لم يصرح القاص باسمها، ولكن كشف لنا ما تفكر به عن حالة زوجها، وكيف أنه تعب من المأمورية الخاصة، ووصف رائحة الحذاء الكريهة والأكل الذي أكله، ربما أراد القاص أن يدمج بين المونولوج الخالص وحوار تيار الوعي، كما أشار (فاتح عبد السلام) إلى هذه التقنية في قصة أخرى (لموسى كريدي) وهذا الخلط يتم ((من خلال الإفادة من فكرة استدعاء الرائحة والصوت))[2].

وهناك اختلاف بين القصتين إلا أن الرائحة والصوت في قصة (موسى كريدي) هي الرائحة والصوت لذكرى معينة، أما الصوت في قصة (محيي الدين زنكنة) فهو صوت (الشخير)، والرائحة هي رائحة (الحذاء والجوارب) وكانت (المأمورية) سبباً في شخير (عريبيد حسن) وهي السبب في الرائحة النتنة والكريهة، وهذه الأصوات متناسبة مع شخصية الشرطي، ونفسيته الممثلة لقوى الشر والظلم وتقريره الذي يعده يفوح منه هذه الروائح النتنه. لأنه يستهدف أناساً وضحايا أبرياء والضعفاء الذين لا حول لهم ولا قوة أمام هذه القوة الطاغية وجبروتها.

أعطانا القاص صورة ملائمة ومتطابقة لنفسيات الأشخاص وأعمالهم، فمثلاً عمل الشرطي يفوح منه رائحة الغدر والخيانة ضد الوطن وأبنائه، مع أن واجبه عكس ذلك تماماً وهو الحفاظ على الوطن وأبنائه من كل ظلم وغدر. والعمل على تحقيق العدل وتطبيق القانون، وتبرئة الضحايا الذين وقعوا تحت ظلم هذا النظام القمعي. وهنا حقق

(1) ن، 167.

(2) الحوار القصصي، فاتح عبد السلام، 117.

المونولوج فكرة الحوار الذاتي من حيث كونه حواراً دائرياً يرجع إلى الشخصية ذاتها لأننا نجده ((ينطلق من الذات ويعود إليها مباشرة، فهو من هذه الناحية متكامل، مكتف بذاته، البطل يتساءل، ولاحاجة به إلى الجواب، إلا أن يجيء ذلك من تلقاء نفسه ومن الداخل أيضاً)).[1]

(1) نقلاً عن: الحوار القصصي، 111.

الفصل الثاني

وظائف الحوار

مدخل :

المبحث الأول :-

أولاً : وظيفة تطوير العقدة : أ : قصة " السد يتحطم ثانية"

ب : قصة " اضطراب في ألوان النهار"

ثانياً : وظيفة رسم الشخصيات :

1- رسم الشخصيات من خلال البعد النفسي : أ : قصة "حرمان"

ب : قصة " الضيوف"

2- رسم الشخصيات من خلال البعد الفكري والايديولوجي :

أ : قصة " سبب للموت سبب للحياة"

ب : قصة " الفكاهة"

المبحث الثاني :-

أولاً : وظيفة الرمز : 1- الرمز الذاتي (الشخصي) :

أ : قصة " الكلب العجوز مغمض العينين"

ب : " قصص أخرى"

2- شخصيات رمزية :

أ : قصة : " الجبل والثعبان"

3- الرمز التأريخي :

أ : قصة "اللات والعزى"

الفصل الثاني

وظائف الحوار

مدخل:-

الحوار كأحدى التقنيات المتسخدمة في القصّة القصيرة له وظائف متعددة داخل العمل القصصي، وكل وظيفة من تلك الوظائف تختلف عن الوظيفة الأخرى حسب طريقة استخدام القاص له، داخل العمل الأدبي، وكذلك يختلف ما تحققه هذه الوظائف من قيمة جمالية، وفنية وأدبية داخل النسيج القصصي.

وأهم هذه الوظائف التي استنتجناها من القصص القصيرة للكاتب "محيي الدين زنكنة" هي ثلاثة، اثنتان منها تعدّان من الوظائف الأساسية للحوار، ليست في القصّة القصيرة فحسب، وإنما في الدراما أيضاً. وهما وظيفة تطوير عقدة القصّة، والمضي بها قدماً بها إلى أن تصل إلى المراحل المتقدمة و إلى الأجزاء المتممة لها. والأخرى وظيفة رسم الشخصيات، لأن الحوار يساعد على إلقاء الضوء على الشخصيات داخل العمل القصصي، كما أن الشخصيات لا تكون متعددة داخل النص القصصي القصير، لأن القصص القصيرة بطبيعتها مكثفة، كذلك يتم تركيز الكاتب كله على الشخصية الرئيسة داخل العمل، وأحياناً نجد شخصيات أخرى فضلاً على الشخصية الرئيسة، ولكن عددها لا يكون كثيراً ويستيطيع القاريء أن يتذكر هذه الشخصيات التي يمر بها خلال عملية القراءة.

تناولنا وظيفة رسم الشخصيات من خلال بُعدين للشخصية :أولاً: البعد النفسي لها، ثانياً: البعد الفكري والايديولوجي لها. ثم الوظيفة الرمزية ، لأن استخدام الرمز داخل النص متعدد ومختلف، وقد يكون الرمز وسيلة للتعبير عن ايديولوجيا معينة، سواء كانت تلك الايديولوجية سياسية أم اجتماعية أم ثقافية. لأن الكاتب من خلال استخدام

الرمز يستطيع أن يعبر عن مقاصده بصورة غير مباشرة، كما أن الرمز يخلق للكاتب فضاءات متعددة دون رقابة أو سلطان على أفكاره لكي يعبر عما يريد، وكذلك يخلق في فضائه الخاص بالتعبير، واستخدام مفردات خاصة ومناسبة للتعبير عن غرضه المقصود سواء أكان الرمز في اسماء الشخصيات المتحاورة أم في بناء القصّة بصورة عامة.

إن قصص كاتبنا "محيي الدين زنكنة" مشبعة بتلك الرؤى الايديولوجية ولاسيما السياسية منها بشكل واسع والاجتماعية والثقافية بصورة أقل، وذلك يعود إلى أن الكاتب كان مع قضية قومه ومع معاناة شعبه- الشعب الكردي- لما كان يعانيه بسبب السلطة و النظام الحاكم آنذاك، وما عاناه شخصياً على الصعيد الذاتي أيضاً من ظلم النظام وملاحقته الدائمة له، والرقابة على كتاباته لما تحمله من مضامين ذات جرأة واضحة ونقد مباشر وصريح ، كما أنهم حاولوا منع نشر نصوصه بأي طريقة ممكنة، سواء كانت تلك النصوص مسرحية أم قصصية. مادام توجد فيها تلك النزعة الانتقادية لكل ماهو شرّ وفاسد ومأساوي.

وتتنوع القضايا التي تناولها الكتاب في قصصه القصيرة، منها: الدفاع عن طبقة الفقراء من العمال والكادحين والفلاحين في القرى ودعم حقوقهم وما يطلبونه من تحقيق العدل والمساواة داخل المجتمع، وهذا دليل على ما كان يؤمن به من فكر وآيديولوجيا اشتراكية وتعددية فضلاً على احترامه لحقوق الإنسان داخل المجتمع.

الوظيفة الأولى هي تطوير عقدة القصّة والسير بالأحداث، لأن الحدث الذي يدور حوله حوار الشخصيات نتيجة احداثه من قبل "فاعل" اي شخصية من شخصيات العمل القصصي في إطار زمان ومكان معينين للحدث ومرتبطة مع العناصر الأخرى لأن من خلال الحوار تكون صورة ((الزمان والمكان واضحتين ومدركتين، وفي الوقت نفسه متسمين بالحيوية والأهمية))[1] وهذا النوع من الحوار يكون حواراً نشيطاً، وحيوياً،

---

(1) نقلاًعن: المتخيل السردي"مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة"، عبدالله ابراهيم، المركز الثقافي العربي، لبنان/ مغرب، 1990، 77.

ويدفع بالفعل الحدثي إلى الأمام ويكون توظيفه من قبل القاص فاعلاً في إحداث آثار متعددة وبصورة متتابعة. وقد نجد أحياناً أن الحوار لايسهم مباشرة في تطوير العقدة، ولكنه ضروري لتثبيت مفتاح مهم من مفاتيح الشخصية.[1] لهذا نجد ((أن الحوار المتبادل بين الشخصيات ينمي الحدث ويبلوره، فهو يعمل على بناء الوقائع الجزئية الصغيرة وتماسكها في النص))[2]، وكذلك يقوم ((باستحضار الحلقات المفقودة منها))[3].أي الأحداث التي لم تتبين للقاريء من خلال حوار الشخصيات والحديث الذي يجري بينها يوضح صورة للاحداث وكل ما هو خفي فيها، والحوار يساعد على ترصيد((ما ستكون عليه الاحداث اللاحقة))[4]لأننا نستنتج من خلال أقوال الشخصيات وحوارهم الذي ((له دور رئيسي في تطور العلاقات بين الشخصيات مثل الأقوال التي تنشأ منها علاقة جديدة أو تقوض بها علاقة قديمة أو في تطّور الأعمال وتقدمها)).[5]

وهذا جعل الحوار وسيلة فنية لتقديم وتطوير الأحداث والشخصيات، سواء أكان من الداخل أم من الخارج، وإن ((حقيقة فهم الحوار في صلته بالأحداث "action" من جريان الحوار بالافعال والأحداث دون تدخل من المؤلف سواء أوافقت احداث الحوار هواه أم لا، إذ يحمل الحوار الأحداث حملاً ولا يصفها وصفاً خارجياً كما وقعت في الماضي))[6] أي أن الحوار يجعل من الأحداث تسير وتتطور إلى مستوى متقدم، والذي يجعل من الحوار جيدًا وفاعلاً هو ((قدرة الأديب في استثمار الحوار استثماراً يتفاعل

---

(1) ينظر: تشريح الدراما، مارتن آسلن، ت: يوسف عبدالمسيح ثروت، منشورات مكتبة النهضة، ط2، بغداد،1984، 52.

(2) نقلاًعن: أساطير العراق القديمة "دراسة في تشكلها السردي"، سوسن البياتي، دار الحوار، سوريا، 2010، 206.

(3) دراسات في القصّة العربية الحديثة "اصولها – اتجاهها – اعلامها"، محمد زغلول سلام، 35.

(4) البناء الفني لرواية الحرب في العراق، عبدالله ابراهيم، 189.

(5) الحوار "خلفياته وآلياته وقضاياه"، الصادق قسومة، 65.

(6) بناء المسرحية العربية "رؤية في الحوار"، يوسف حسن نوفل، دار المعارف، القاهرة، 1995، 54.

ومجريات الأحداث في النص بحيث يأتي منسجماً معها))[1]. فالحدث قد يأتي في صور ومواقع مختلفة داخل القصّة، مثلا قد يبدأ الكاتب قصته بتحريك الحدث ويستمر في ذلك ويمضي به قدماً عن طريق الحركة والحوار والصورة إلى أن يصل به إلى القمة، أو قد يبدأ الكاتب القصّة بالحدث، ثم يتوقف ويقدم لنا نسيج القصّة، ومن ثم يأتي ويمّهد له بوصف مشوّق مثل وصف الشخصيات أومكان الحدث وزمانه، أو البدء بالحدث من نقطة انتهائه حيث يترك فينا اثراً، أو ربما يكون في الحدث، الكثير من الغموض وأحياناً يكون الكاتب متقصداً الغموض وهادفاً إلى كشفه بصورة متدرجة. أي أن الكاتب لايعطينا المعلومات كلها حتى لا يفقد القاريء رغبة الاستمتاع والتشويق لمعرفة ماذا سوف يحدث بعد ذلك بل يريد من القاريء أن يستمر في داخله بطرح الاسئلة المتعددة، وإلى أين تصل الأحداث وإلى ماذا يؤول إليه الأمر، ويصل إلى لحظة التنوير أي لحظة الكشف عن الحدث بصورة كاملة.[2]

كما أن الذي يؤثر في الأحداث هو أفعال الشخصيات في وسط القصّة وهذا يدفع إلى تطور الحدث بشكل طبيعي، وإن المشاعر والأحاسيس التي تفكر بها الشخصيات في دخائلها لا تؤثر – في أي حال من الأحوال – في سير الحدث: بل الطريقة التي يتم التعرف بها على حاجة الشخصيات، وهذه الحاجة أو الدافع والباعث يدفعها إلى فعل ما، مثل هذه الأمور منها، الحسد، والفقر، أو قوة، وشجاعة البطل.[3] وهذا يدل على أهمية الحوار في القصّة وخاصة إن ((لحوار الشخصيات فاعلية كبيرة في تيسير الحدث القصصي، اذ يقلل من وطأة السرد ويساعد في تحليل ومعرفة المستوى الاجتماعي والثقافي للشخصية فضلاً عن إضاءة جوانب اخرى في القصّة))[4].

---

(1) أساطير العراق القديم "دراسة في تشكلها السردي": سوسن البياتي،202.

(2) ينظر: فن القصّة "وجهة نظر وتجربة"، عدي مدانات، الأهلية للنشر، الأردن، 2010، 239– 246.

(3) ينظر: مورفولوجيا القصّة، فلاديمير بروب، ت: عبدالكريم حسن وسميرة بن عمو، شراع للدراسات، دمشق، 1996، 93–96.

(4) نقلاً عن: شعرية القصّة القصيرة جداً، جاسم خلف الياس، دار نينوى، سورية، 2010، 106.

الوظيفة الثانية هي وظيفة رسم الشخصيات، لأن من أهم وظائف الحوار هي الكشف عن ((أفكار الشخصيات وعواطفها وطبائعها الأساسية..ويسهم في رسم الشخصية))[1]. لأن الحوار يساعدنا على معرفة الشخصية في العديد من جوانبها، مثل في معرفة ما يدور في داخلها من مشاعر وعواطف، وأفكار، أومعرفة تصرفاتها وسلوكها مع تطور الأحداث، وكذلك ملاءمة الشخصية وحوارها مع الموقف الذي تدور فيه الأحداث، ومعرفة مستواها الثقافي وطبقتها الاجتماعية، وبيئتها التي نشأت فيها. لأن القاص عندما يقوم بتصوير واقع المجتمع من خلال موضوع ما، فعليه معرفة شخصياتها وكل ماهو متعلق بها، وكذلك ربطها بالوقائع والأحداث التي تقع في الحياة اليومية، وكانت هذه وسيلة من الوسائل التي استخدمها قصاصو الستينات، حيث أغلب شخصياتهم كانت موجودة في صورة الشخصية الرافضة، والمتمردة، والمستلبة للحرية، والمتشردة، وغيرها من الصور.[2]

وكل شخصية لها أسلوبها الخاص، ولها مفرداتها الخاصة بها أيضاً حسب ثقافتها وفكرتها التى تحاول أن تعبر عنها من خلال تلك اللغة الخاصة بها. وحسب طبيعة القصّة القصيرة واقتضابها وكثافتها نجد أن((القصّة القصيرة لا تحتمل إلا شخصية واحدة وبالتالي لا تتسع لتبرير أكثر من وجهة نظر...ومن هنا كانت أهمية اختيار شخصيات القصص القصيرة، فهي شخصيات تواجه العالم في لحظة، وعلى الكاتب أن يبرر تصرفاتها في مقابل العالم المبرر لدى القاريء، ولهذا فكاتب القصّة القصيرة يتجنب في القصّة ايجاد اكثر من شخصية تحتاج إلى تبرير فني))[3].

---

(1) أساطير العراق القديم دراسة في تشكلها السردي، سوسن البياتي، 206.

(2) ينظر: ما تخفيه القراءة دراسات في الرواية والقصّة القصيرة، ياسين نصير، الدار العربية للعلوم، لبنان، 2008، 295-296.

(3) دراسات في الرواية والقصّة القصيرة، يوسف الشاروني، 177.

ومن هنا تأتي أهمية عنصر الشخصية وحوارها، لأن القصّة القصيرة بدون الشخصية ((تكون...كالقنبلة المعدومة القدرة على الانفجار))[1]وانسجام الحوار مع الشخصيات مهم جداً، وعلى القاص أن يكون متنبهاً لذلك، لأن الخطوة الأولى لصياغة الحوار عبارة عن فهم الشخصية فهماً عميقاً، والكاتب لايستطيع كتابة الحوار مالم تكتمل الصورة المرسومة للشخصيات في مخيلته، ذلك عليه أن يعرف شخصياته معرفة وثيقة، عليه أن يكون أميناً في نقل أقوال الشخصيات دون أن يُضيف إليها شيئاً، وعليه أن يكون صريحاً، كي لايختلط أفكاره ومشاعره بأفكار الشخصيات ومشاعرهم، وإذاحصل العكس فَقَدَ الموضوعية التي يُبنى عليها الحوار.[2]وإن ((كل سطر وكل كلمة في الحوار يجب أن تسهم في تطور الشخصية، والسير بها قدماً تجاه العقدة ثم الحل))[3]لذلك يُعد الحوار من ((أقرب الصيغ إلى منظور الشخصية))[4].

يعدّ الحوار مفتاحاً للشخصية، لنا من خلاله ندخل إلى عالم الشخصية الخاص وتتوضح لنا حدودها في مجرى الأحداث. وأحياناً يكون الحوار مطابقاً للشخصية وأحياناً يكون مفارقاً لها. ويكون الحوار مطابقاً لها((حين يصدر عنها أصالةً ويدل عليها ويغني معرفتنا بها، ويكون مفارقاً للشخصية حين يصدر عنها نيابةً أو يحمل عليها حملاً، فيطمس هويتها ويحول دون معرفتنا واستجابتنا لها.. ولايكفي لهذه الغاية أن يكون مضمون الحوار وحده مطابقاً وموافقاً للشخصية، بل يشترط أن يكون منطوق الحوار أيضاً مطابقاً وموافقاً للشخصية))[5]. والألفاظ التي تنطق بها الشخصية عليها أن تكون متناسقة. مثلا يجب أن لا تتحدث شخصية أمية بكلام عميق كما تتحدث الشخصية المثقفة أو المفكرة،

---

(1) في عالم القصّة، على شلش، 1920.

(2) ينظر: لغة المسرح بين المكتوب والمنطوق، توفيق موسى اللوح، مصر العربية للنشر والتوزيع، مصر، 2008، 66-67.

(3) م. ن، 72.

(4) بناء الروايةدراسته مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ سيزا قاسم، 218.

(5) مقاربة الواقع في القصّة القصيرة المغربية من التأسيس إلى التجنيس، لجيب العوفي، 518.

لأن قولها سيكون متناقضاً مع شخصيتها كذلك كلما اعتمد الكاتب على تقديم الشخصية عن طريق الحوار المناسب لها، جعل من رؤية الناقد أن تتوسع حول ذلك الحوار.[1] وعلى الحوار أن يكون متدفقاً متسماً بالحيوية ومتفقاً مع الايقاع العام للقصة ويكشف لنا ما يتعلق بالشخصية وما يتعلق بها من مواقف وآراء وأحكام، أما فيما يتعلق بشخوص كاتبنا فإنه ((ينظر إلى شخوصه على أنهم العنصر الأكثر فاعلية وتأثيراً في مجرى الصراع، فهم وإن كانوا مأخوذين برتابتهم المعهودة، من الواقع إلا أنهم مختلفون في نصه ومغربون عن الواقع... إنه ينظر إليهم بإعتبارهم كيانات مستقلة.... أي أنه يتركهم ليحققوا ذواتهم المنعزلة لا عن طريق الارتكان إلى الوحدة والإنعزال عن الآخرين بل عن طريق الإنصهار والاندماج في حركية العلاقات الانسانية...إنهم منتقون من الواقع، أو مأخوذون من التراث أو مبتكرون من الذهن..)).[2] بذلك نتوصل إلى وجود ترابط وثيق بين الشخصية والحدث، حيث ((تشترك الشخصيات بتقديم حدث واحد، كما قد تقوم الشخصية بعدة أحداث... فالشخصية لا يبرر وجودها إلا الحدث الذي تقوم به او بجزء منه، والحدث لا يمكن أن يقام به إلا ليطور شخصية تتأثر به)).[3]

كذلك رسم الشخصيات من جانبها الفكري و الايديولوجي يعد من الجوانب المهمة في قصص الكاتب حيث اراد التعبير عن افكاره من خلال قصصه والآيديولوجيا ((مجموعة التصورات التي تعبر عن مواقف محدودة تجاه الانسانية والعالم. وهي العقيدة التي تتصل بقيم ثقافية واجتماعية و سياسية))،[4] إن الايديولوجيا تعني آراء وأفكاراً سياسية أو اجتماعية أو ثقافية أو فلسفية تحكم النص الأدبي، أو بمعنى آخر يحمل النص

(1) ينظر: تقنيات تقديم الشخصية في الرواية العراقية، اثير عادل شواي، دار الشؤون الثقافة العامة، بغداد، 2009، 167.

(2) البناء الدرامي في مسرح محيي الدين زنكنة، صباح الأنباري، 10-11.

(3) مكونات السرد في الرواية الفلسطينية، يوسف الحطيني، 13.

(4) نقلاً عن: بنية الحوار في "حكاية البحار" لحنامينه، الطاهر الجزيري،94.

آيدولوجية معينة والكاتب يعبر عن هذه الايديولوجية من خلال مفرداته الخاصة ولغته الخاصة محاولاً ايصالها إلى القاريء، سواء أكانت بصورة مباشرة أم غير مباشرة.

والحوار يكون الوسيلة الفضلى للقاص للتعبير عن تلك الايديولوجيا، حيث ((تقوم العلاقة الحوارية على أساس التفاعل بين بنيات الوعي المختلفة و الايديولوجيات المتناقضة فيما بينها))[1] والقصد من أن تكون الايديولوجيات متناقضة، أي إن النص الأدبي فضلاً على آيديولوجية الكاتب يحمل مجموعة من الآيديولوجيات، ووجود هذه الآيديولوجيات المتعددة ضمن نص واحد يحدث فيها التناقضات والاختلافات، ونتيجة ذلك ((يتحمل النص صراعاً متعدداً نتيجة تصارع الايديولوجيات داخله، تلك الايديولوجيات المتشابهة والمتنافرة والمتقاطعة))[2] ونتعرف على تلك الايديولوجيات عن طريق دلالات ومفردات داخل النص، لأن ((النص نسيج من المعاني والإدراكات والاستجابات التي تلازم النص في الإنتاج التخيلي للواقع، وهذه هي الايديولوجية في المقام الاول))[3] ومن حوار الشخصيات تظهر الجهات المتصارعة داخل النص، وكذلك تظهر مدى قوة الصراع بين جهة الارسال وجهة المتلقي، وكذلك تظهر آيديولوجية الشخصيات من خلال حوارهم وصراعهم وأي طرف من أطراف الصراع ينتصر على الطرف الثاني أو ينهزم. لأن الشخصيات ((في طرحها للملفوظ تعبر عن موقفها الايديولوجي مثلما يمكنها أن تغالط السامع فتَتَقّنع وتتوارى كلما احسّت بالرقابة أو التهديد أو الخطر))[4] وبهذا يساعد الحوارُ المؤلفَ على التعبير عن الايديولوجيا، سواء كانت تلك الايديولوجيا خاصة به أو بشخصيات قصصه، حيث تكون ثقافية أو اجتماعية أو سياسية وتكون وسيلة التعبير عنها.

---

(1) م. ن، 51.

(2) ن، 89.

(3) نقلاً عن: ن، 99-100.

(4) بنية الحوار في حكاية البحار لحنا مينه، الطاهر الجزيري، 94.

وبما أن اللغة بمفرداتها وجملها تكون أداة للحوار في صياغة حوار الشخصيات، لذلك نجد أن اللغة كما قال عنها باختين:-((كون ايديولوجي، وفضاء من العلامات)).[1] ن اللغة بصورها ومفرداتها وجملها تستطيع أن توضح الايديولوجية. لأن اللغة فضاء واسع من الدلالات المتعددة وتتيح للؤلف استخدام ألفاظ ذات دلالات ومغزى معين للتعبير عن الايديولوجية داخل نصوصه، لأن ((تحديد الايديولوجيا يكون من خلال اللغة ثم الدلالة...والصيغة والتعبير يقترح الايديولوجي ويقدمه وهناك ارتباط وثيق –اذن– بين اللغة والايديولوجيا دلاليا بما تتضمنه اللغة / القول من شحنة ذات وظيفة اجتماعية ايديولوجية تنتجه وينتجها))[2]. لأن المتلقي من خلال عملية القراءة لتلك النصوص والتعرف على المفردات الموجودة في النص يستطيع أن يكشف دلالة مفردات اللغة، ثم ما تحيله تلك اللغة إليه -أي القاريء- من المعاني وتلك المعاني تدل على أيديولوجية النص، سواء أكان سياسياً أم اجتماعياً أم ثقافياً لأنه كما قال باختين: ((إن النص لا يقرأ لذاته وإنما نقرأه لكي نقيم حواراً معه بالاعتماد على خبراتنا وثقافاتنا ومعارفنا))[3]

والوظيفة الأخرى للحوار هي وظيفة الرمز، وهذه الوظيفة مختلفة عن الوظائف الأخرى، لأن الكاتب يعتمد على الرموز في حواره ويضفي عليها طابع الغموض والخفاء بدلاً من التصريح والمباشرة. ولجوء الكاتب إلى استخدام الرموز في كتابة النص والحوار بهذا الشكل يعود إلى أسباب عديدة ربما تكون لارتباطها بسياسة خاصة بتلك الظروف التي يكتب فيها الكاتب نصه، لأن رموزه موجهة إلى طبقة معينة أو اتجاه سياسي أو نظام، أو سلطة حاكمة، وذلك بسبب وجود النزعة الانتقادية الكثيرة والتعبير عن الشعور بعدم الرضا والسخط والتمرد على تلك الأنظمة، أو قد تكون رموزاً ثقافيةً

(1) الرواي الموقع والشكل دراسة في السرد الروائي، يمنى العيد، المؤسسة الأبحاث العربية، بيروت،1986، 21.
(2) نقلاً عن: م. ن، 97.
(3) نقلاً عن: ن، 51.

وفكريةً خاصة بالكاتب للتعبير عن أفكار وآراء جوهرية، ولاسيما ثقافته وفلسفته في الحياة وما يؤمن به. مثلاً نقد الكاتب للمجتمع وما يسود فيه من عادات وتقاليد تقليدية صارمة وما فيه من إجحاف بحق المواطن وكذلك انتقاده لنظام العيش في الحياة وعدم المساواة بين الطبقات واستغلال الطبقة الفقيرة ومصيرها المحكوم بطمع الأغنياء وجشعهم.

أو ربما يكون استخدام الرموز وسيلة لمجرد التزيين وإظهار براعة الكاتب في استخدامه لهذه التقنية، وقدرته عليها وتمكنه، منها وليس لأغراض معينة أو كهدف محدد، ولاينبغي الاسراف في استخدام الرموز والتعمق فيها، لأنه يقود إلى التعقيد والغموض غير المفهوم بالنسبة للقاريء تجاه النص بحيث يثقل العبارات والجمل، بحيث لا يعود بإمكان القاريء الافادة والاستمتاع بقراءة هذا النوع من النصوص.

ولهذا قال ارنست همنغواي: ((ليس هنالك كتاب جيد اعدت له الرموز أولاً، ثم دست في تضاعيفه فذلك نوع من الرمز يكون كحبات زبيب في الخبزة، لابأس بالخبز فيه الزبيب. غير أني أفضل الخبز السادة))[1] وهذا يدل على أن استخدام الرمز من غير دواعٍ جمالية وفنية لايخدم النص الأدبي ويكون زائداً وغير ضروري.

أما كاتبنا محيي الدين زنكنة فقد استخدم الرمز والإشارة في قصصه، ولاسيما حينما يريد التعبير عن آرائه وآيديولوجيته السياسية والتخفي وراء الرموز، وذلك في نقد النظام السياسي الحاكم الطاغي تجاه الشعب الكردي بصورة خاصة والعراق بصورة عامة، إن الرموز التي يستخدمها الكاتب ناتجة عن واقع حياته، لأن ((العالم الواقعي هو المعطى الأوّلي، أما الرمز فهو المعطى الثانوي الناشيء عن العالم الأولي الواقعي))[2].

لقد استخدم الرمز في الأدب العربي القديم ((كلون من ألوان المجاز... إذ لم يتجاوز الرمز لدى نقادنا العرب القدامى مفهومه اللغوي، وهو الكلام الخفي الذي

(1) نقلاً عن: معالم جديدة في أدبنا المعاصر، فاضل ثامر، دار الحرية، بغداد، 1975، 107.
(2) م. ن، 108.

لايُفهم))[1]. لأن المجاز هو ((كل كلمة أريد بها غير ما وقعت له في وضع واضعها))[2] أي استخدام لفظة في معنى مختلف عما دلت عليه تلك اللفظة أوالكلمة في معناها الحقيقي، لأن استخدام الرمز في الأدب الحديث قد اختلفت معانيه ومضامينه التي تستخدم لأجلها وأصبح وسيلة مهمة من أجل التعبير عن ((المضمون العاطفي أو الفكري الكامن خلف اللفظ المستعمل))[3] و بما أن الألفاظ والمفردات الذي يستخدمها الكاتب موجودة في حياته الواقعية وقريبة من ذكرياته في الماضي وآماله في المستقبل لذلك يختار الكاتب بعضاً منها فيحمّلها ما في قلبه وعاطفته ويستعملها كرموز لغوية ذات مدلولات كثيرة ، لأن الكاتب الذي يقدر على التعبير بهذا الشكل العميق هو المتمكن من لغته، كما قال "ميشيل بوتور":((إن الذي يحسن فن الكتابة هو في الحقيقة من يحسن استخدام لغته، فيعطي للكلمات قيمتها الحقة وهو الذي يمتلك ناصية اللغة فيحيي بأفكاره كل كلمة من كلماته، وكل مجموعة من عباراته))[4].

لأن الاستخدام الجيد من قبل الكاتب المتمكن من لغته يجعل من ((الرمز أداة لتفجير كل الطاقات والدلالات المتسربة في عمق الشعور واللاشعور، وهو منهل خصب من مناهل الشعرية، وأداة للتعبير عن الحالات النفسية)).[5]

وهناك استخدامات متعددة للرمز، منها سياسية، وثقافية، وفنية، وحسب هذا التعدد تكتسب الرموز معاني متعددة ومختلفة، مثلاً قد تكون رموزاً سياسية ودينة، أو رموزاً واقعية وغرائبية، وأسطورية وغيرها كثير.

---

(1) نقلاً عن: التجريب في القصة العراقية القصيرة، حسين عيال عبد علي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،2008، 162.

(2) أسرار البلاغة في علم البيان، عبد القاهر الجرجاني، دار المعرفة، لبنان،2002، 287.

(3) نقلاً عن: البنى الشعرية في مسرحيات محيي الدين زنكنة دراسة أسلوبية، باوةدين كريم مولود، مطبعة منارة، اربيل، 2010، 213.

(4) نقلاً عن: الشاطيء الجديد، عبد الرحمن مجيد الربيعي، دار الحرية، بغداد، 1979، 34.

(5) نقلاً عن: البنى الشعرية في مسرحيات محيي الدين زنكنة دراسة أسلوبية، باوةدين كريم مولود، 213.

هـذه الوظـائف الـتي تحـدثنا عنهـا هـي مـن أبـرز الوظـائف في قـصص كاتبنـا وتنحصرفي، تطوير العقدة ورسم الشخصيات والتعبير عن آيديولوجية معينـة أو اسـتخدام رموز متنوعة.

المبحث الأول

أولاً : وظيفة تطوير العقدة :-

أ: قصة: "السد يتحطم ثانية":-

قصة "السد يتحطم ثانية" من قصص الكاتب التي ضمتها مجموعته الأولى "كتابات تطمح أن تكون قصصاً" هذه القصّة تحمل آراء وأفكار الكاتب حول قضية واقعية في المجتمع العراقي وهي قضية الصراع بين قوى الشر والظلم ، وقوى الخير والعدالة بين طبقات المجتمع من الغنى والفقر. الحدث الرئيس في القصّة هو تحطيم السد للمرة الثانية. أخذنا هذه القصّة كنموذج تطبيقي لوظيفة تطوير العقدة في القصة عن طريق الحوار الذي كتبه الكاتب بصورة مشوقة ومتدرجة إلى أن يصل إلى ذروته ثم انتهائه.

إن الصراع الذي نجده هنا هو صراع خارجي بين الشخصيات، حيث يمثل طرف المعادلة الأولى: شخصية "صاحب المزرعة" و"مختار القرية"، لأنهما يشبهان بعضهما بعضاً في التفكير، والمصالح، والشر، والسيطرة على مياه القرية، والاستيلاء عليها لصالحهم وحرمان أهل القرية والفلاحين منها، أما الطرف الثاني فيمثله "خورشيد" و"شيركو" و"أهل القرية" بصورة عامة، وهم الطرف الذي ظُلموا من قبل المختار وصودرت حقوقهم من المياه، وهم يحاولون إرجاع الحق لأصحابه ولأهل قريتهم، لأن المياه ملك للجميع وليس لمزرعة أو حقل واحد. وإن عملية تحطيم "السد" أثارت نقاشاً وحواراً بين "صاحب المزرعة" و"مختار القرية" حيث عبر "صاحب المزرعة" عن استيائه وغضبه على هذا الفعل، ورأى أنه فعل مهين، لأنه لم يمض وقت كثير على بناء السدّ منذ أن وصل إلى القرية قبل شهرين. لقد تحطم السد ثلاث مرات في مدة قصيرة ونجد ذلك في الحوار الآتي :-

((صاحب المزرعة: أليس لديك ما تقول؟

وارتبك المختار كما لو كان طفلاً ضبطه أحدهم في سرقة:

المختار: والله يا سيدي..إنّه..إنّه..أمر محير..محير حقاً. وأنا.أنا لا أدري ماذا أقـول... ولاماذا أفعل.

قال صاحب المزرعة وصوته ينم عن غضب أشد:

صـاحب المزرعـة: ومـع هـذا فأنـت المختـار ولـيس أنـا. وعليـك تقـع المـسؤولية كلها)).[1]

هذا الحوار الذي دار بينهما دليل على أن "المختار" بجانب "صاحب المزرعـة"، كمـا أنـه خائف وواقع تحت سيطرة "صاحب المزرعة"، لأنه رجل غني وذو نفوذ، ولـه الـسلطة علـى الكل حتى "المختار". وأنه خائف وراضٍ بما يقوله "صاحب المزرعة" كما أنـه واقـع في حـيرة، لأنه لايعرف من تسبب في تحطيم السد.

وعلى الرغم من أنه مختار القرية إلا أنه لم يكتشف الفاعل، وهـذا هـو الـذي جعـل "صاحب المزرعة" يشكك في قدرته وعـدم كفاءتـه ومعرفتـه لأمـر كهـذا حـصل في القريـة. وألقى عليه المسؤولية كاملةً لماحصل وما وقع من أضرار.

ثم حاول الكاتب أن يجعل الصراع أكثر حماسةً وتطوراً عن طريق حوار "المختار" مـع "أهل القرية" لأنه أراد أن يكشف الفاعل -أي مـن الـذي حطّـم الـسد- وأصـبحت مهمـة الكشف عن الفاعل من مهمة المختار وحاول إيجـاده بأيـة طريقـة كانـت، وأراد بـذلك أن يثبت إخلاصه وتبعيته لصاحب المزرعة. وقام بجمع أهل القريـة في اجتمـاع عاجـل، لكـن مع هذا كان حائراً ومرتبكاً حول ما يقوله لأهل القرية، وكيف يواجههم، واستجمع كـل قواه عندما وجد أهل القرية مستمعين إليه وساكتين ومنتظرين ما يقوله لهم "مختار" القرية:-

((فانطلقت الكلمات من بين شفتيه بسرعة:-

مختار القرية: والذي فعلـه هـذه المـرة، كمـا في المـرتين الـسابقتين، واحـد مـن هـذه القرية))[2]

---

(1) قصة"السد يتحطم ثانية"من مجموعة "كتابات تطمح أن تكون قصصاً"، 7.

(2) قصة"السد يتحطم ثانية"من مجموعة "كتابات تطمح أن تكون قصصاً"، 8.

وهنا يتبين أن المختار لم تأتِه شجاعته من ذاته أو من إدراكه الشخصي، بل من سكوت أهل القرية ظناً منه أن أهل القرية خائفون، وصامتون، وينتظرون عقوبة ما بسبب ما إرتكبوه من جرم بالنسبة للمختار وصاحب المزرعة وهو تحطيم السد للمرة الثالثة على التوالي، حيث وجه المختار التهمة مباشرة إليهم، وقال هذا الأمر بصورة أكيدة، إلا أنه كان خائفاً ومتردداً من إطلاق هذه التهمة عليهم وكان قلقاً بشأن ردة فعل هؤلاء الناس.

وكان خوفه وتردده في محله بشأن ردة فعل الفلاحين على ما اتهمهم به بصورة صريحة ومباشرة، إلا أنّه لم يرد أن يبين لهم هذا الأمر، ولم يرد إظهار خوفه أمامهم، لأنه باعتقاده مادام "صاحب المزرعة"يمثل الحكومة، أي السلطة والقوى الحاكمة فإنه ليس بمقدور أحد أن يعترض طريقه أو يعارض رأيه أو حتى يواجهه، وهذه الثقة والتخيل جعلته أكثر تأكيداً في اتهامه وإطلاقه، حيث قال في حوار معهم:-

((المختار: أجل أنه.. بين.. بين.. بين... بيننا))[1]

إلا أننا نجد في نهاية الجملة ضمير"نا" المتكلم بحيث شمل المختار نفسه، وجعل من نفسه واحداً منهم، أي من الذين تسببوا في تحطيم السد، ولكنه ظل خائفاً ولم يستطع أن يقول "بينكم". وكلمات "المختار" وحواره مع أهل القرية جعل الصراع يشتد والحدث يتطور بوساطة الحركة والحيوية لكي ينتقل إلى مراحل أخرى من خلال حوار الشخصيات.

وبعد إدراك خطورة وحساسية ما قاله "المختار" وإتهامه أحس بخوف شديد وقلق بالغ قال:-

((مختار: إ... إ.. إنه، عمل لا يليق بنا كناس فاهمين... فالسد... قد اقيم لنا، لصالحنا... لصالح القرية كلها.

الحاج غفور: بل لصالح صاحب المزرعة... وحده...

خورشيد: أسكت يا عمي الحاج.. والا حسبك أنت الفاعل))[1]

---

(1) م. ن، 8.

إلا أن المختار شارك مرة آخرى مع أهل القرية وعدّ نفسه واحداً منهم عندما قال أقيم السد لصالحنا أي لصالح أهل القرية جميعهم بما فيهم المختار. لأن الذي جعله ينطق بهذا الشكل هو خوفه، لأن الواقع مختلف عمّا كان يدعيه المختار، وكان الحاج غفور من أهل القرية قد نطق بقول الحقيقة والحق، وكان صوته يمثل الصوت الداخلي لمختار القرية في لاوعيه. لأن السد لم يشيد من أجل أهل القرية، بل شيّد من أجل مصلحة صاحب المزرعة لذلك قول:-

{الحاج غفور= مع قول الداخلي للمختار أي / الحاج غفور/ = الحقيقة}

وهذه الحقيقة مدركة بالنسبة للمختار، ولكنه يخشى الاعتراف بها أمام أهل القرية، لأنه يدرك ما سيكون عليه جوابهم وردّة فعلهم، وهو يشعر بها عندما ينظر إلى عيون أهل القرية وماتعكسه كل تلك العيون من شعور بالاستياء، والغضب، لاستلاب حقهم في مياه قريتهم، وهذا تأكيد على أن المختار يتآمر مع الغريب من أجل مصالحهم الشخصية وحرمان أهل القرية من الماء.

إلا أننا نجد أن قول "خورشيد" ومحاولته اسكات "الحاج غفور" وضع أهل القرية في حالة من السكوت، والخوف، وعدم الرد على المختار، والجرأة في قول الحقيقة، لذلك حاول "خورشيد" إسكاته على رغم قوله للحقيقة، لكي لايحس المختار أن "الحاج غفور" هو الفاعل. وهنا يتضح أن "المختار" في موقع قوي يهاجم و"أهل القرية" في موقع الضعيف للدفاع عن أنفسهم، والسكوت أدى إلى أن يظن المختار أنهم يخافونه لذلك تشجع، وقال:-

((المختار: هل رأيتهم؟ وأضاف بعد توقف قصير:

المختار: فالفاعل بينكم.

المختار: إذن، فهو واحد منكم، لم يخطيء ظني أبداً.

وكاد يصرخ وهو مستسلم لانفعاله:

(1) قصة "السد يتحطم ثانية" من مجموعة "كتابات تطمح أن تكون قصصاً"، 9.

المختار: ولكن من؟ من منكم يمكن أن يقدم على هذه الفعلة النكراء؟))[1]

هذا الكلام والشعور بالرضا لدى المختار لكونه اقترب من كشف الفاعل حسب ظنه، حيث اتهم أهل القرية بأن الفاعل واحد منهم جعل من الحدث يتطور أكثر فأكثر إلى أن وصل إلى قمته في حوار "خورشيد" مع "شيركو":-

((انتفض خورشيد، وهب واقفا ولكن صديقه شيركو شدّه:

شيركو: إجلس ولاتكن أحمق.

خورشيد: إنه يقذفنا بالخيانة، كما لو كنا نحن الذين بعنا أنفسنا لذلك الدخيل.

شيركو: اسكت... إنها طريقتهم القذرة لمعرفة... ما يريدون.

ونشجع المختار أكثر... وأكثر، اذ لم تطرق اذنيه كلمة احتجاج واحدة)).[2]

هذا دليل على أن وراء صمتهم وسكوتهم هدفاً معيناً لكي يُوقِعوا بالمختار كي يكشف كل أوراقه وكل ما في جعبته، وكل ما ينوي أن يفعله، وهذا الحوار جعل من الحدث يتطور أكثر ويقترب أكثر من ذروته وتكثيفه، لأنه أظهر الأصوات التي لاتقبل بالظلم والتهمة لمجرد أنهم من الطبقة الفقيرة ومن الفلاحين إلا أن لهم الحق في الدفاع عن أنفسهم، وإن قول خورشيد ودفاعه هو المحاولة الأولى لبداية جديدة وموقف آخر مغاير لأهل القرية تجاه اتهامات المختار لهم وإنهم لن يقبلوا اتهامهم بما لم يفعلوه من خيانة وبيع ضمائرهم وأرضهم ومياههم من أجل المال والسلطة. وهذا واضح في قول خورشيد عندما قال "كما لوأننا بعنا أنفسنا للدخيل" وهذا إشارة إلى أن المختار هو الوحيد الذي باع نفسه. ولكن سكوت "خورشيد" لم يدم لمدة طويلة، عندما قال "المختار" إن لإقامة مثل هذا السد منافع وخيرات كثيرة على أهل القرية جميعاً، وليس على صاحب المزرعة فقط، لكن هنا استنفد صبر "خورشيد" ولم يتحمل السكوت أكثر وقال:-

((خورشيد: دعني.. ياشيركو....

---

(1) م. ن ، 9.

(2) قصة "السد يتحطم ثانية" من مجموعة "كتابات تطمح أن تكون قصصاً"، 10.

وصرخ في وجه المختار....

خورشيد: الا قل لي ياحضرة المختار. ماهي الخيرات والمنافع التي جنيناها... أو جنتها القرية من هذه المزرعة الغريبة. ومن هذا السدّ بالذات؟ لقد ماتت كل مزارعنا، أو كادت.... لتروي مزرعة واحدة، يمتلكها شخص غريب، دخل قريتنا في ظروف غامضة. فاشترى منك ومن أبيك أراضيكم ليحيلها إلى مزرعة تمتص الحياة من سائر مزارعنا...

خورشيد:

وإذا كان قد اشترى منك ومن أبيك الأرض، فذلك شأنكما. وهو لم يشتر النهر على أية حال. فالنهر ملك الجميع. كان ملك الجميع ويجب أن يظل ملك الجميع)).[1]

وهذا الحوار الذي دار بين "خورشيد" و"المختار" أثار العديد من التساؤلات لدى أهل القرية لأن سؤال "خورشيد" لم يكن سؤاله وحده، بل كان سؤال الجميع، ولكنه انطلق من الفرد إلى الجماعة ، وبذلك تغير موقف أهل القرية من الضعف إلى القوة، وتغير موقف المختار من القوة إلى الضعف.

لأن بناء ذلك السد لم يكن إلا عائقاً أمام أهل القرية وكان يعيق تدفق المياه إلى حقول الفلاحين ومزارعهم، أما نفعه فهو لصاحب "المزرعة" وحده كما، ظهر في الحوار طمع المختار وجشعه وعدم وفائه لقريته وأهلها عندما باع ما تملكه من أملاك وأراض من أجل المال. كما أكد أيضاً أن النهر ملك للجميع وملك لأهل القرية وإنه نعمة من الله سبحانه وتعالى على خلقه وعلى الأرض من أجل البشرية لكي يستفاد منها، ومن نعمها الكثيرة.

وبعد ذلك بدأ الصراع تزول حدته إلى أن وصل إلى النهاية التي وضعها الكاتب كنهاية للقصة ولحظة اكتشاف من هو الفاعل. لأن ما أكده "خورشيد" وموافقة جميع "أهل القرية" على تلك الأقوال والحقائق جعل من المختار في حالة القلق والخوف وانتهى الحوار بهذا الشكل بينهما:-

---

(1) م. ن، 10 – 11.

((المختار: إذن فأنت الذي تخرب السد كل مرة.

وهم خورشيد أن يتكلم، ولكن شيركو سبقه:

شيركو: ليس هو.

وتبعه الآخرون:

ليس هو... ليس هو.

وتشبث المختار ببقايا شجاعته التي استجمعها قبلما تغور وتتلاشي، ونفخها في هذا السؤال:

المختار: من اذن؟

صاح شيركو بصوت قوي:

شيركو: كلنا.

وتبعه آخرون:

كلنا... كلنا... كلنا.))[1]

تغير الموقف الفردي إلى الموقف الكلي/ الجماعي من قبل أهل القرية وقرارهم بعدم الصمت والاستسلام لقوة الشر، والظلم، لقد اختار جميعهم المواجهة وشدّ وأزر بعضهم بعضاً. وساندوا "خورشيد" في موقفه فوقفوا ضد"المختار"وما يريد أن يحققه عن طريق" صاحب المزرعة "في القرية، لأن" صاحب المزرعة "يمثل الحكومة، وهو بالتالي يمثل السلطة الحاكمة، والشر، والظلم، واستلاب الحقوق من أهل القرية، لذلك صرح" مختار القرية" لأهل القرية أنه ليس لديه أي حل إلا اللجوء إلى العنف وتعيين حراس مسلحين من الحكومة ليحموا السد بعد بنائه من جديد، وهذا يدل على إستمرار محاولاتهم للشر والفساد عن طريق العنف واستخدام القوة والأسلحة، وذلك للتصدي لمحاولة تحطيم السد مرة آخرى.

(1) قصة"السد يتحطم ثانية"من مجموعة "كتابات تطمح أن تكون قصصاً، 11.

هكذا كانت النّهاية انتصار قوة الخير على قوة الشر والفساد، لأن أهل القرية قد وحّدوا إرادتهم القوية،وبذلك استطاعوا الوقوف بحزم وإصرار على إزاحة السد من الوجود مع "خورشيد" و"شيركو" وازيل السد واندفعت المياه والحياة إلى القرية ومزارعهم وحقولهم مرة آخرى.

ب: قصة: "اضطراب في ألوان النهار":-

بدأ الكاتب هنا بتحريك الحدث عن طريق الحوار الخارجي والداخلي مع البطل، ثم كشفه بصورة متدرجة مع الإحتفاظ برغبة القاريء للمتابعة المستمرة لما سيحدث بعد؟ وطرح الاسئلة المتعددة.

في قصة " اضطراب في ألوان النهار" نجد الحدث الرئيس يتطوّر من خلال حوار الشخصية الرئيسة مع الشخصيات الأخرى ويتضّح الحدث ويكتشف من خلال ما تشعر به الشخصية من هواجس وأفكار في داخله، أي في حالة الوهم التي تعيشها ويجعله قلقاً في داخله ويسبب له اضطراباً نفسياً عميقاً.

تدور احداث القصة حين توهّم البطل أن هناك جثة هامدة فوق سريره عندما عاد إلى "المنزل"، بسبب ما كان يشعر به من التعب والإرهاق، بسبب تشريح جثة فتاة في العشرين من العمر في المشرحة، لأن البطل كان طالباً في كلية الطب وسوف يصبح طبيباً في المستقبل. هذا الحدث قد أثار الكثير من الأسئلة، مثل: لمن تعود هذه الجثة؟ من تكون؟ لماذا وضعت هناك؟ من هو القاتل أو من الذي ارتكب هذه الجريمة؟ و العديد من الأسئلة التي اثارتها الجثة المتوهمة داخل رأس البطل "آزاد" عن طريق حوار داخلي مع نفسه حول ما يراوده من شكوك ووهم من خلال قوله:-

((آزاد: عبثاً أحاول أن أجد تفسيراً لهذه الظاهرة الغريبة الشاذة... التي تكاد تجنني... تقضي على البقية الباقية من عقلي، جثة... ممددة... فوق فراشي؟ كيف ؟ متى... متى؟ انا لا اترك الباب مفتوحاً قط.. و... و.. ولكن صاحبة الدار يملك مفتاحا ثانياً.. وماذا يعني... فس... انه لا يعني شيئاً. توقف. اختض.. كيف؟

كيف لا يعني شيئاً يا غبي؟... هه... وماذا يعني... ؟.....

أتكون هـي الـتي ابقتهـا في فراشـي؟ لماذا، جثـة مـن تكون؟زوجهـا؟ لا.. انـه في الكويت... ما الذي اتى به؟ لا... لا... النادل الـذي يـشغل الغرفـة التحتيـة مـع زوجتـه الصبية؟ اه... لم لا... ؟ ولكن لماذا؟... أيكون قد تشاجر مع احدهم بـسبب زوجتـه، كما اعتاد أن يفعل دائماً، بسبب غشه في اللعب؟))[1]

هذا الكم الكثير من الأسئلة قد جعل الأمر أكثر حماسةً وشوقاً حيث يريد القـاريء أن يعرف لمن تعود هذه الجثة ؟ ومن فعل الجريمة؟ إن مثل هـذه التـساؤلات قـد جعلـت الحدث يتطور وينتقل إلى مراحل أخرى متقدمة. حيـث تكـون الأجـواء فيهـا أكثـر تـوتراً وغموضاً عما كانت عليه في السابق، لقد تطور الحدث إلى مراحل أخرى من حيث ظهـور شك"آزاد" حول صاحبة النزل التي كان يشبهها بـ"كومة التبن" أو"كتلـة اللحـم"، ويـشك أيـضاً في أن يكون النادل الذي يسكن في المكان نفسه. لقد خلق القاص في نفسية البطـل تـشابهاً بين "الجثة الهامدة" المتخيلة أو الوهمية في غرفة "آزاد" وبين جثة "الفتاة" في العـشرين مـن العمـر عندما قام بتشريحها أثناء الدرس التطبيقي، وكلتا الجثتين الساكتتين ليس فيهمـا أيـة حركـة، لأن حالة السكون تنسجم مع حالة "آزاد"وحاجته إلى السكون، والنوم، والهـدوء بـسبب مـا يشعر به من تعب، وضغط نفسي، وارهاق، والحرارة المرتفعة للجو، وانزعاجه مـن مكـان إقامته، واضطراره إلى تحمل صاحبة النزل، ومن كـان يعـيش معـه في ذلـك المكـان. وهـذا الأمر ساعد بشكل كبير على ازدياد قوة الصراع الداخلي للشخصية، وبالتالى انعكاسـه إلى ماهو موجود في الخارج ومن حوله، وهذا أدى إلى تطـور الحـدث بـشكل مـشوّق نلمـسه خلال قراءتنا للقصة.

ويستمر"آزاد" بهذه الشكوك داخل نفسه في مقطع آخر من حـواره الـداخلي عنـدما اعترف بينه وبين نفسه بأمور خفية في اللاشعور منها: إنه كان يشتهي زوجـة النـادل إلا أن هذا الأمر كان مخالفاً في الواقع لما كان يدعيـه مـن أخـلاق عاليـة نبيلـة ورصـينة، وحـسن السلوك، لأن هذا التفكير لاينسجم مع مـاهو عليـه، لأنـه سيـصبح طبيبـاً ولـه قـدر مـن

(1) قصة"اضطراب في ألوان النهار"من مجموعة "كتابات تطمح أن تكون قصصاً"، 59.

الثقافة، والمعرفة، وهذا زاد عنده صراعه الداخلي بين قيمه الأخلاقية ، ووضعه الجديد الذي يعيشه في هذا الوقت وهذا ما نجده في حواره مع ذاته :-

((ولكن لماذا يلقي بالجثة في غرفتك أنت؟ أنت بالذات؟ أنت الذي لم تسيء اليه قط؟ ولم تشاركه أيا من الاعيبه القذرة؟ صحيح أنك تشتهي زوجته الحلوة البضة... وقد حاولت مرة أو مرتين... أن... أن.. ولكن مراقبة مدام صباح له الدائمة... ونظراتها التي تلتصق بظهرك على الدوام... لم تدع لك أية فرصة للاختلاء بها... حتى ادركت... عبثية، ولاجدوى سائر محاولاتك، فاقلعت عنها تماماً... وإن ظلت الرغبة فيها تساورك، كلما خلت الدار من انفاس مدام صباح)).[1]

إن خوف آزادْوقلقه من القانون يمثل جانباً آخر من القصّة، فهو كان خائفاً من لحظة اكتشاف الجريمة. لأن وجود الجثة في الغرفة يثبت التهمة عليه مع أنه ليس بفاعل، وهذا جعل البحث عن الفاعل في صورة درامية مشحونة بالحركة والانفعال والترقب من قبل القاريء إلى ماذا سيؤول إليه الأمر، هل نكتشف الحقيقة ونسلم أن هناك جثة؟ أم إنه مجرد هلوسة ووهم لدى البطل؟ هل الحقيقة أن وجود الجثة نتيجة عملية القتل؟ ومن يكون الفاعل؟ هل هو آزادْ أم غيره؟ بهذا الشكل تتطوّر الأحداث وتتصاعد كلما مضينا في دوامة الأسئلة اللانهائية لمعرفة الإجابة وخوف البطل من أن ينال جزاءه عن طريق القانون فيقول:-

((ألق بالجثة من النافذة، ولاتدع أحداً يشعر بها، أو يعرف عنها أي شيء. وصوت ارتطامها؟ واكتشافها فيما بعد؟ الحديقة مكتظة ولايمكن اكتشافها سريعاً، اه حقاء!!! لا... لا... ستتعفن.. وتملاء.... عفونتها الدنيا... لا... القانون لايرحم... ثم... ثم لابد أن اعرف الفاعل الحقيقي))[2]

(1) قصةاْضطراب في الوان النهارْمن مجموعة كُتابات تطمح أن تكون قصصاً، 60.

(2) قصةاْضطراب في الوان النهارْمن مجموعة كُتابات تطمح أن تكون قصصاً،60.

ويشتد الصراع الداخلي لدى آزاد' لأنه يحاول أن ينقذ نفسه ويكشف لنا ولنفسه الفاعل، فيتبادر إلى ذهنه أفكار متناقضة مع قيمه الأخلاقية منها فكرة التلصص واستراق السمع وراء أبواب الغرفتين في النزل لعله يعرف الجواب المناسب لأسئلته الكثيرة التي سببت له كل هذا التعب والارهاق، ويبدو من الوهلة الاولى أنه تراجع عما كان يفكر به، لأنه في هذا الوقت عاد إلى العالم الواقعي وخرج من الوهم لمدة قصيرة جداً، وشعر أن هذا الفعل أمر سيء ومهين، وأنه لايمكن أن يقوم بأمر مماثل كهذا،ويظهرذلك في حوار مع ذاته:-

((لا... لا... يالها من فكرة حقيرة... كيف يمكن ان اسمح لنفسي... بالتلصص على الاخرين.... و التقاط انفاسهم... وان افتح... أذني لهمساتهم الخاصة... وهم في مخادعهم. لا... لا.. أبداً... أبداً..

ولكنك مع هذا.. فها انت تنزل السلم متلصلصاً... وحالك هذه تفضح ما نويته... لا...لا... ان ذهني خال من أية... فكرة يمكن ان انفذها... فقط اريد أن ابلل ريقي..)).[1]

وما يشعر به من تناقض في أفكاره ومشاعره إلا أنه في قرارة نفسه ما يزال يريد أن يقوم بعملية المراقبة والتلصص لعله يعرف الجواب. وهذا الأمر وزاده قوةً ورغبةً في معرفة ماذا سيحدث بعد. إلا أن هذه العملية لا تنجح لأن 'مدام صباح' تمسك به عندما ينزل من السلم وينظر إلى غرفة النادل وزوجته الجملية كلاهما يفهم 'آزاد'بشكل مختلف 'مدام صباح' ترى أنه معجب بزوجة النادل ويراقبها وتغضب لما رأته من موقف له، وقالت إنها لا تسمح بوجود أمور معيبة أن تحصل في النزل، لأنها يهمها شرف المكان، أما 'النادل' عندما رآه أمام نافذة غرفتهم هاج غضبه وأراد أن يقوم بأرساله إلى السجن أو

(1) م. ن،60.

(*) ملاحظة: بطل القصة اسمه آزاد' في هذه المجموعة، وعندما اعيد طبع القصص ونشرها في كتاب (الأعمال اقصصية)/ المجلد الأول... تغير اسم البطل إلى 'شيرزاد'.

قتله، لأنه أحس برغبة "آزاد"في الحصول على زوجته منذ مدة طويلة وعندما ذكر أمر السجن والشرطة ارتعب، وفوراً تذكر الجثة الموجودة في الغرفة.

وفي النهاية جعل القاص موقف البطل يتغير بصورة مفاجئة وهو لجوء "آزاد" إلى "مدام صباح" نتيجة سببين: أولاً الخوف، ثانياً: الرغبة، لأن موقفه منذ البداية كان مختلفاً وكان يكره تلك السيدة ولم يطق سماعها وحتى النظر إليها وكان ينظر إليها بصورة مستهزئة ومستخفة لكن نتيجة شعوره بالخوف والقلق خوف وقلق وجد في تلك المرأة مكاناً آمناً للاختباء والسكون والراحة، لأنه وجد فيها حنان الأم عندما ضمته إلى صدرها مواسيةً وكذلك الدفء والرغبة كامراة. وذلك في حوارهما:-

((مدام صباح : ماهذا ؟ أتبكي يا حبيبي... لا.... لا... يا حبيبي))[1]

وصلت القصّة إلى النهاية وانكشفت حقيقة الجثة، لأن "آزاد" بعدما لجأ إلى "مدام صباح" وقبل بمواساتها على الرغم من أن الأمر كان منافياً ومتناقضاً مع موقفه السابق من المرأة البدينة. لقد شبه الناقد "صباح الانباري" "آزاد"بـ"أوديب" في انسياقهما إلى المرأة ومواقعتها عن طريق الرغبة والقوة إلا أن الفرق بينهما هوأن "أوديب" كان نادماً، في حين لم يراود "آزاد" الندم تجاه ما فعله من خطيئة مادامت الخطيئة وفرت له الامان واللذة معاً.[2]

لقد وصل الصراع إلى نهايته عندما كشف "آزاد" عن حقيقة شعوره بالخوف من وجود جثة ما في غرفته وكشفه لمدام صباح في حوارهما:-

((آزاد: يامدام... في غرفتي تقبع جثة.

مدام صباح : جثة؟

وقفزت من الفراش، مرعوبة، جاحظة العينين:

مدام صباح : جثة..؟ اقلت جثة؟.. جثة حقيقية؟

آزاد: أرتدي ملابسك – لأريك.)).[3]

(1) قصة "اضطراب في ألوان النهار" من مجموعة "كتابات تطمح أن تكون قصصاً"، 66.

(2) ينظر: المخيلة الخلاقة، 79.

(3) قصة "اضطراب في ألوان النهار" من مجموعة "كتابات تطمح أن تكون قصصاً"، 68.

إن قول لفظة الحقيقة عكس الوهم والتخيل، وبهذه الثيمة كشف القاص عما كان يعاني البطل من عقدة نفسية لذلك توهم بوجود جثة، أي إنه لم يكن هناك جثة أبداً وفاجَأنا القاصُ بهذه النتيجة وذلك في حوارهما :-

((مدام صباح: أين هي الجثة، يا حبيبي؟

عقدت الدهشة لساني، لم احر جواباً.

مدام صباح: أين هي؟

ازاد: كانت هنا، ممدة فوق الفراش، لقد أبصرتها بعيني، هاتين... كانت هنا.... هنا...

ازاد: هنا؟... هنا بالضبط....؟

وفتر ثغرها عن إبتسامة وهي تطوقني بذراعيها وتسحبني نحوها برفق:

مدام صباح: تعال... ياحبيبي... تعال نم... اه.. كم انت متعب))[1]

بهذه النتيجة إنتهى الصراع وكشف القاص عن الحدث بوساطة الحوار الذي أوضح نهاية القصة المفاجئة غير المتوقعة بطريقة متميزة دون أن نفقد كقراء الرغبة في متابعة الحدث وماذا سيكون مصير الجثة. ووضح لنا حالة البطل أيضاً وماكان يعانيه من إنفصام عن العالم الواقعي والدخول في عالم الوهم والهواجس حيث كان يعاني من الخوف والخجل والرغبات الخفية في داخله.

ثانياً : وظيفة رسم الشخصيات :-

إن الشخصية من العناصر المهمة في العمل القصصي، لأنها تساعد على إضفاء الحيوية والحركة علىالعناصر الأخرى في داخل القصّة عن طريق الحوار وما تنطق به تلك الشخصيات من أقوال، يتبين منه أمور كثيرة متعلقة بها. منها ما يتعلق بالبيئة، والمكان، وطبقتها الاجتماعية، آيديولوجيتها في الحياة. إن الشخصية لها دور مهم في تطور حركة الصراع، سواء أكان الصراع بين أطراف خارجية أو داخلية نفسية.

(1) م. ن، 68-69.

نستطيع أن نقول إن أكثر الشخصيات الموجودة في قصص كاتبنا لها دور مهم في حركة الصراع داخل النص القصصي كما إنها نماذج مأخوذة من الواقع المعيش للكاتب ومن بيئته، سواء أكان في الماضي وما يتعلق بذكريات الطفولة أو ما عاشه في الوقت الحاضر، إنه يأخذ شخصياته إما من التراث أو من الأساطير، وأياً كان نوع هذه الشخصيات. إلا أننا نجد أن الكاتب استطاع عن طريق الحوار أن يكشف عن بيئة تلك الشخصية وطبقتها الاجتماعية، وماتعانيه من مشاكل نفسية وعُقَد، وغيرها من الأمور. والحوار الذي تنطق به الشخصيات تتوافق مع الشخصية ومع مستواها الثقافي بصورة ملائمة جداً لأننا لانجد تناقضاً بين الشخصية وقولها أو ما تنطق به، ويتناسب مع الموقف الذي تكون فيه تلك الشخصيات إن كانت في مواقف غضب، أوحيرة، أوخوف، أوشر، أو في مواقف حب وعاطفة.

١- رسم الشخصيات من خلال البعد النفسي:

أ: قصة: 'حرمان':-

قصة 'حرمان'هي من القصص الواقعية التي تحدث فيها الكاتب عن حادثة، وقعت في زمن الطفولة وتسببت في عقدة نفسية للصبي 'شوان' الذي يعاني من شعوره بالحرمان نتيجة ما وقع له. إن العلاقة بين 'شوان' و'الحرمان' علاقة متوازية، أي أن 'الحرمان' هو الحالة التي يعاني منها 'شوان'ونعرف أسباب حرمانه الذي جعله يعاني من النقص من خلال حواره، لأن الكاتب رسم الشخصية بطريقة دقيقة من خلال جانبها النفسي وما كان يعانيه وما الذي جعله يعاني؟ وما هي أسباب مايشعر به. إن أول معلومة أعطاه الكاتب عن 'شوان' في حواره مع أصدقائه:-

((محمد : شوان... شوان، خرجت من المستشفى؟))[1]

وبعد ذلك يستمر الحوار بهذا الشكل:-

(1) قصة' حرمان'من مجموعة 'كتابات تطمح أن تكون قصصاً، 19.

((الصبيان: شوان متى خرجت...؟

شوان: اليوم – صباحاً..

الصبيان: شوان... كيف تشعر؟ هل تحسنت رجلك))[1]

نتعرف حالة "شوان" أولاً عن طريق لفظة "مستشفى" لأننا نعرف أنه" قد خرج من المستشفى وأن دخوله كان بسبب شيء لا نعرفه؟ هل كان بسبب إصابته بمرض ما؟ أوهل وقعت له حادثة؟ بعد ذلك أعطانا معلومة أخرى عن طريق الحوار وهو مكان اصابته الذي كان، ولكن ماهي تلك الإصابة؟وما السبب وراء الاصابة؟ وأي شيء أصاب رجله؟ وغيرها من الأسئلة المتعددة المستمرة التي خلقها القاص لنا لكي نتابع قصته بشوق ورغبة، لنعرف اصابة "شوان" وسببه.

وفي موضع آخر في الحوار يصبح لدينا معلومة جديدة تربطنا مباشرةً بلفظة "الحرمان" وعلاقته بـ "شوان":-

((الصبيان: شوان تستطيع السيربها...

شوان: لا.... حتى الان... لا..

الصبيان: يعني.... يعني... لاتسطيع مشاركتنا اللعب؟))[2]

إن هذا الشعور الذي شعر به متفق تماماً مع حالته الصحية والجسمية، لأن الإعاقة كانت سبب عدم مشاركته في اللعبة، وهي حرمته ذة الاستمتاع مع الأصدقاء. الذي جعل الأمر أكثر صعوبة بالنسبة له وزاد من شعوره بالضعف هو عجزه وهذا الأمر فاقم لديه شعوره بالغيرة والغضب، ويظهرذلك في حواره مع فريق "دلشاد"وصديقه القريب "محمد"أنهم لايتقنون اللعبة مثله مهما حاولوا:-

((شوان: ما اسرع ما سقط الجميع... واضاف شوان باستهانة بالغة بقدراتهم في اللعب.

(1) قصة"حرمان" من مجموعة "كتابات تطمح أن تكون قصصاً"، 19.

(2) م. ن، 19.

شوان:ما يعرفون اللعب)).[1]

وحواره عن صديقه "محمد" قال:-

((إذ سرعان ما سقط... هو الآخر.. فقال بألم:

شوان: وقع... وما أصاب أحداً

وأصناف: ما يعرف... هو الآخر مايعرف..)).[2]

في هذا المشهد "شوان" يراقب الأصدقاء من بعيد وهم يقعون في اللعبة لا يعرفونها جيداً وضع نفسه في وضعية المقارنة بينه وبين أصدقائه الذين لا يعرفون اللعبة جيدًا مع أنهم غير مصابين، ولكن هو يعرف اللعبة وشاطر فيها إلا أن الإصابة لاتسمح له باللعب. وكان يستخف بقدراتهم على انهم لا يعرفون اللعبة. وهذا هذا الشكل يوضح الأمر:-

{شوان ← الإصابة ← معرفة جيدة بـ"اللعبة"← غير مسموح له}

{ الأصدقاء ← عدم الاصابة ← معرفة غير جيدة بنظر "شوان" ← مسموح لهم}

بعد ذلك استرجع القاص لحظة وقوع الحادثة مع "شوان" التي سببت له الأصابة، وذلك حديث له مع نفسه أنّب نفسه لما فعله تلك الليلة وخرج مع أصدقائه وتأخر عندما كانوا يتسلقون أشجار الزيتون، ولم يحسوا بالوقت لشدة فرحتهم، ولعبهم، وضحكاتهم ونسوا أن الأهل بانتظارهم. وبعد ذلك أخذ "أخ شوان" يبحث عنه ولشدة خوفه من أخيه ومايتزل به من عقاب بسبب تأخره في العودة إلى البيت قذف نفسه من أعلى الشجر وسقط وأصيبت رجله اليمنى ويظهر ذلك في "شوان"مع صديقه "محمد":-

((وفجأة صاح به محمد:

محمد: شوان – أخوك جاء يبحث عنك.

فاضطرب شوان كثيراً... ولم يسعفه الارتباك بقول اكثر من:-

---

(1) ن، 20.

(2) ن،20.

شوان: صحيح؟

وحين جاء القسم المؤكد:

محمد: أي والله))[1]

خلال هذا الحوار كشف لنا القاص عن سبب إصابة رجل 'شوان'بالإعاقة التي سببت له 'الحرمان' من اللعب، لأنه تأخر في العودة أولاً، حيث ما كان ينبغي له أن يتأخر كل ذلك الوقت. ثانياً لأن أخاه جاء للبحث عنه.

لقد رسم القاص شخصية 'الأخ' بالحزم والصرامة، وحدة، وعصبية، لأنه كان يضرب أخاه 'شوان' ويحاسبه ويعاقبه كلما خالف له أمراً، أو لم ينفذ ما يريده، في مثل حالته هذه. وبذلك يوضح سلطة 'الأخ' الاكبر الذي يجعله الأهل والعائلة مسيطراً على من هم أصغر منه في العمر من أخ أو أخت له في البيت، وهذا يظهرفكرة تفضيل الأخ الكبير على باقي الاخوة والاخوات ولاسيما في الثقافة الشرقية والذكورية، حيث يعطيه الأبوان السلطة في محاسبة من يريد وضربهم وحتى سلب حقوقهم بحجة أنه الأكبر بينهم. ولكن في المقابل هو يفعل ما يريد وما يشاء دون أن يحاسب، والقاص هنا ينتقد بصورة غير مباشرة تلك العادات والتقاليد القديمة في المجتمع وفي العائلة،لأن العائلة تعطي الحرية الفردية الكاملة لكل واحد فيها، ولاسيما للأطفال لكي يعيشوا فرصتهم وطفولتهم التي يجب أن تكون مليئة بالفرح، واللعب، والسعادة، والنشاط الا أنها أعطت للكبير محاسبة الصغير، لأن 'الحرية' لا تعني عدم إحترام من هم أكبر منا سناً بل حريتنا وحقوقنا هي ملك لنا وحدنا ومع المحافظة عليها يجب احترام الأخرين.

ثم رسم القاص شخصية 'شوان' من خلال نفسيته المتأزمة وما يعانيه من عقدة نفسية، أوما سبب له عقدة نفسية. وهي رغبة الاستمتاع في رؤية الآخرين يتعذبون ويعانون مثله. مثلاً بعد خروجه من المستشفى ومكوثه فيه لمدة ثلاثة اسابيع كانت أمه تحدثه عن ما أصابه جراء السقطة واثناء ذلك حطت ذبابة على خد 'شوان' وعندما شعرت

(1) قصة 'حرمان' من مجموعة 'كتابات تطمح أن تكون قصصاً'، 21.

الذبابة بالهدوء والسكون على خده قبض عليها شوان بقبضته بقوة وأمسكها حتى لا تهرب منه بحيث صارت الذبابة سجينة داخل قبضته مثلما كانت رجله مسجونة داخل اللفائف والجبس كجدران حول رجله شلتها من الحركة والنهوض أي انعكس حالته النفسية على الذبابة. ثم أمسك بالذبابة من رجلها وهي تحاول أن تنقذ نفسها إلا أن "شوان" لم يسمح لها بأن تنجو وخلع إحد أجنحتها، بعد ذلك اطلق وهي عاجزة عن الطيران أي جعلها مصابة ومحرومة كما هو حاله وقال في حواره:-

((ابتسم لها مشفقا عليها:

شوان: عرجاء... مثلي..)).[1]

أي أن الأثنين متساويان ويعرجان ومشلولين غير قادرين على اللعب والحركة، لأن :

{ شوان = الذبابة }

{ شوان = الذبابة في : الجدران / السكون/ عدم الحركة/ عرجاء}

أي خلق "شوان" حالة مشابهة ومتساوية لنفسه من الذبابة، وذلك إنعكاساً لما كان يشعربه. لأن "الذبابة" في حركتها ونشاطها وحيويتها تمثل حالة شوان قبل الاصابة وبعد ذلك تمثل حالة السكون، وشلّ الحركة جراء خلع إحدى اجنحتها ويستمر القاص حتى النهايه يرسم الحالة النفسية لـ"شوان" وحرمانه من اللعب.

وفي مشهد آخر عندما كان "شوان" جالساً أمام بيته حط عصفور على مسافة قريبة منه وأراد الحصول على العصفور، فأنقض عليه مثلما فعل مع "الذبابة". إلا أن واحداً من أصدقائه اسمه "سرمد" وهو شخصية وصفها الكاتب بالبدانة، والبلادة، ولايشارك أصدقاءه في اللعب، لقد رسم القاص هذه الشخصية من خلال إعطائه صفة البدين وهو يساوي عدم القدرة على الحركة بصورة سريعة مثل باقي الأطفال، لأن الوزن الزائد عائق بالنسبة له، وهو يعاني أيضاً بطريقة أخرى مثل "شوان" من الحرمان في اللعب.

(1) قصة "حرمان" من مجموعة "كتابات تطمح أن تكون قصصاً"، 22.

وهذه البدانة شكل له عقدة نفسية، وهذه الصفة تعرضه دائماً لموقف السخرية والاستهزاء من قبل الأطفال الآخرين، ولا يَدْعُونه للمشاركة معهم في اللعب ويذكرونه دائماً بأنه بدين حتى قرر أن لا يشارك معهم اللعبة. وهو يريد مثل 'شوان' أن يصطاد العصفور لكي يجعله حبيساً داخل القفص ويمنعه من الحرية والطيران، مثلما هو غير قادر على الإستمتاع، لأنه حبيس في داخل نفسه وأنهما، أي هوو'شوان' يتنافسان معاً للحصول على العصفور إلا أن الفرق بينهما هو أن 'سرمد'خبير في أمر صيد العصافير واخراجهم من اعشاشهم، لأن ذلك العمل يعطيه اللذة التي تكمل له تلك الشعور بالنقص. أما إختلاف 'شوان' عنه فإنه ليس بخبير، ولكنه أصبح يعاني جراء ما وقع له منذ وقت، وحيث لم يكن كذلك في السابق. إلا أن الحالة النفسية والشعور بالعجز أصبحت معالم أساسية من شخصيته لذلك فهو يشبه 'سرمد' في الأمر، وهذا يظهر في الحوار الذي جرى بينهما:-

((شوان: سرمد.. هذا العصفور لي

ورد عليه الآخر مستهزئاً متسهيناً به:

سرمد: لك؟ ها ها ها.. تعال خذه إن كنت تقدر))[1]

هذا الحوار ذكره مرة أخرى بعجزه وعدم قدرته على الحركة، وهو الذي كان يتمتع بصحة جيدة إلا أنه أصبح عاجزاً وغير قادر حتى على النهوض وأخذ ماهوله. هذا الأمر جعل منه ضعيفاً في نظر أصدقائه حتى أضعفهم مقدرةً يستطيع السخرية منه والاستهزاء به.

يتضح من خلال الحوار الذي جرى بين الشخصيات أن الكاتب قد استطاع رسم الشخصية الرئيسة في القصّة بصورة دقيقة من خلال علاقاته مع باقي الأصدقاء واسترجاع ماحدث له في الماضي أثناء اللعب، ثم الانتقال إلى الوقت الحاضر وإصابته وكيف أصيب بالحادثة وأصبح هذا الأمر عائقاً أمامه فمنعه من التحرك وجعله في حالة

(1) قصة'حرمان' من مجموعة 'كتابات تطمح أن تكون قصصاً'،23.

السكون وعدم القدرة على التحرك وهذا الأمر اللذين شكلا له عقدة نفسية لأنه يحس بالحرمان.

أي أن الحوار ساعد على معرفة الشخصية أولاً ثم معرفة حالتها النفسية وماتعانيه، ثم كشف بعد ذلك علاقاتها مع أصدقائها، وتعاملها مع محيطها، وصراعها الداخلي، وشعورها بالعجز.

ب: قصة:"الضيوف":-

من القصص الأخرى التي نجد فيها رسماً دقيقاً للشخصيات من خلال بعدها النفسي عن طريق الافعال الموجودة في القصة ثم دور الحوار في بيان تلك الافعال وتوضيحها وكشفها في قصة 'الضيوف'. حيث رسم الكاتب لنا شخصية الزوج والزوجة وخلافاتهما الفكرية ومشاكلهما، وكذلك يشرح للقاريء العقدة النفسية التي تعاني منها الزوجة، ويلقي الضوء على جانب اللاتكافؤ وعدم الانسجام بين الزوجين وهذا مثال واحد من أمثلة كثيرة موجودة في واقع المجتمع الذي يعاني من هذه المشاكل. و ربما تكون المشكلة عائدة إلى عدم التكافؤ في مستوى الثقافة بينهما، أو أنهما ينتميان إلى طبقات إجتماعية مختلفة وغيرها من الجوانب التي تظهر حالة عدم الانسجام عندهما.

ويظهر الاختلاف بينهما في حوارهما حيث شخصية الزوج 'فريدون' شخصية مثقفة، وهو يحب قراءة الكتب والقصص، و هو منشغل معظم أوقاته بالقراءة التي هي أهم شيء عنده. أما الزوجة 'نسرين قادر' فهي مثل أغلب الزوجات اللواتي يقضي معظم اوقاته في أعمال منزلية، والمكان الأكثر الذي تتواجد فيه هو المطبخ لأنها تهتم بأمور الطبخ والغسيل، وكانت غاضبة وتشعر بإهمال زوجها لها مع أنها عادت إلى البيت منذ بضع ساعات، لأنها كانت مسافرة، وهذا الحوار يرسم للقاريء مدى اهمال الزوج لها وانشغاله بالقراءة مما جعلها تنفعل وتضطرب وتقول:-

((نسرين قادر: أما ان لك أن تكف عن القراءة؟

فريدون: هه؟

تساءلت، من غير ان استرد عيوني من بين سطور القصّة اتى استحوذت على اهتمامي.

نسرين قادر: ضع الكأس جانباً على الأقل إذا كنت تريد أن تصغي إليّ))[1]

كانت نسرين في أشد حالات الغضب، لأنها تشعر بإهمال شديد ولامبالاة من قبل زوجها، لأن الزوج كان منشغلاً ومستمتعاً بقراءة القصّة بصورة عميقة، لذلك لم يحركه سؤال نسرين أو لم يجد لإنفعال زوجته سبباً مهماً لكي ينقطع عن القراءة من أجلها، أو أن يصغي إليها، لقد أظهر هذا الحوار جانب عدم الاتفاق بينهما وأن كل واحد منهما في مكان بعيد عن الآخر.

في هذا الحوار قدم لنا القاص صفة من صفات نسرين حين وصفها زوجها إنها سيدة منفعلة في أغلب الأوقات، وليس لديها صبر وتأنٍ في ردود أفعالها. وهذا الإحساس من الزوج تجاهها جعلها تحس نفسها دائماً في مقارنة مستمرة بينها وبين نماذج الشخصيات الموجودة في القصص التي يقرأها الزوج عندما قالت في حوارها:-

((نسرين قادر: دائماً... لا ترى في أو في سلوكي، الانماذج مما تقرأ أو تكتب))[2]

ثم يستمر الحوار بين الزوج والزوجة وهما ينتظران ضيوفاً، ولكن الزوج غير مستعد لاستقبال الضيوف في البيت، وخصوصاً إذا كانوا يأتون بلا موعد مسبق. وأن الزوجة عادت من السفر لتوها أيضاً. و يظهر ذلك في حوارهما:-

((فريدون: و... ولكن... هل ننتظر أحداً.. أعني.... أعني... هل دعوت أحداً فجاءني جوابها سريعاً، جاهزاً:

نسرين: وهل يدعو الانسان القادم لتوه من سفر طويل الناس لزيارته؟ أم يأتون إليه من تلقاء أنفسهم.

---

(1) قصة الضيوف من مجموعة كتابات تطمح أن تكون قصصاً،95.

(2) قصة الضيوف من مجموعة كتابات تطمح أن تكون قصصاً، 96.

فريدون: ولكنك لم تصلي إلا قبل ساعة أو ساعتين.... ولا أظن أن أحداً قد رآك... أو...

قاطعني بحدة:

نسرين: بل رآني كل الجيران..)).[1]

هنا رسم القاص إستياء 'الزوج' من وجود الضيوف بصورة غير متوقعة، لأن وجود الضيوف يعني انقطاعه عن القراءة، ولاسيما قراءة القصّة التي بدأ بها وأخذت كل اهتمامه ولم يرد أن يبعده عنها أي شيء، ورسم الزوجة على عكسها أنها تريد قدوم الضيوف بشدة، لأنها تريد التحدث معهم لشرح أحوالها،كذلك طلبت من 'الزوج' الذهاب إلى السوق ليشتري ما يقدم للضيوف، لأن البيت فارغ من الأكل، وهذا ضد رغبة زوجها، لأنه يريد البقاء في المنزل وذلك في حوارهما:-

((نسرين: ياحبيبي، البيت فارغ، ولابد أن نقدم شيئاً للضيوف القادمين... فواكه على الأقل...

وتراجعت بخوف...

فريدون: هل تعنين انه عليّ ان اذهب إلى... إلى السوق...؟

نسرين: أجل إلى... إلى السوق.... ها أنت أنت قد عرفت!!

فريدون: آه....))[2]

في هذا الحوار رسم الكاتب طبيعة 'الزوج' الذي يكره الذهاب إلى السوق ويحمل سلة مطاطية ويقف أمام البائعين ويساوم على سعر الفاكهة ونوعها مع البائع، لأنه لايعد نفسه منسجماً مع هذه الوظيفة التي أعطيت له، بل إنه شخص مفكر ومثقف يحب قراءة الكتب والاستمتاع بها، اي يحب ذلك الشيء أكثر من كونه زوجاً يذهب إلى السوق لشراء الحاجيات.

---

(1) م. ن، 96.

(2) ن، 97.

مع عدم الرغبة في الذهاب إلاّ أنه يفكر في قول زوجته أنه لايعرف أن يشتري الأشياء الجيدة ولايتفحص جيداً مايشتريه، وهذا ما كانت تقوله في الأيام الأولى من مدة الزواج بشكل ملاطفة أومثل نكتةٍ يضحكان عليها معاً، ولكن بعد كثرة تكرارهذه النكتة مع الأيام بنبرة أخرى فيها السخرية والانتقاد ودلالة على عدم المعرفة والخبرة في شراء الحاجات صارت النكتة مملة ومزعجة.

هنا يوضح القاص ظاهرة أخرى بين الأزواج وتنتقدها، ولاسيما في مجتمعنا، لأن المرأة والرجل عندما يريدان أن يؤسسا المؤسسة والشراكة الزوجية لايفكران في موضوع الطبائع بصورة جدية، مثلاً وإلى أي مدى يتفقان أو يختلفان في ثقافتهما وأفكارهما، وفي أي بيئة عاشا، وفي أية عائلة تربيا، وإلى أية طبقةٍ يتميان من ناحية الغنى والفقر، لذلك بعد أن يقضيا الأيام الأولى لهما في بداية زواجهما في الفرح والسعادة أكثر من باقي الأيام يصلا إلى مرحلة كشف طبائع بعضهما بعضاً، وبذلك تختفي تلك السعادة وتبدأ الحياة الواقعية بصورتها الصعبة المليئة بالعوائق والمسؤوليات، ثم يكتشفان أنهما شخصان مختلفان في النواحي كلها. من هنا تبدأ المشاكل والهموم، وكثرة الاختلافات تسلب طعم الحياة منهما ولاتدعهما يستمتعا بحياتهما. وهذا ما يدل عليه قول 'فريدون' في حواره الداخلي:-

((عبارة زوجتي الخالدة، التي لاتتغير، وهي تفحص المشتريات 'أنت لاتعرف تشتري' وإذا كانت تقولها في الأيام الأولى لزواجنا... خلال الابتسامات، وبعض المداعبات مما يجعلها تبدو كنكته لطيفة... نضحك لها طويلاً... فإنما غدت تقولها، بعد تبدل مناخ الأيام الأولى من الزواج، بكثير من التأنيب والاستياء... فتبدو مسماراً حقيقياً، حاداً... تغرزه في أعصابي بقسوة..)).[1]

ثم ينتقد القاص في حوار 'فريدون' مع نفسه الضيوف وقلة ذوقهم بشأن العادات القديمة التي لاتنم عن المعرفة والذوق السليم، لأن شخصية 'فريدون' تظهر كشخصية

(1) قصة' الضيوف من مجموعة 'كتابات تطمح أن تكون قصصاً، 97-98.

مثقفة، وهوعلى معرفة بأصول وآداب الزيارة إلى أماكن أخرى، وإنه يرى من حسن الخلق والذوق أن يستأذن أهل البيت الذي يريد الإنسان زيارتهم قبل أن يقرر فجأة وبدون موعد مسبق زيارة المكان عندما يقول:-

((لا... لايمكنني ان اتصور بأن ثمة أناساً تبلغ بهم قلة الذوق إلى هذا الحد... حد إزعاج إمرأة.. لم تنفض عن نفسها بعد اتعاب الطريق، وبلا أية دعوة)).[1]

بعد ذلك يسترجع البطل لحظة سفر "نسرين" في مرآب السيارات المتوجهة إلى السليمانية حين ودع "فريدون" "نسرين" لزيارة بيت أهلها، فرسم القاص شخصية الزوجة بصورة ملائمة مع موقف الوداع وإحساسها بالحزن لمفارقة زوجها وبقائه وحيداً لمدة عشرين يوماً، لذلك لم تتحمل البقاء في بيت أهلها فعادت قبل الموعد بعشرة أيام. لقد صور القاص مدى حزنها وألمها لأنها ذهبت إلى بيت أهلها وحيدة بدون زوجها، لذلك تعرضت لكلام الناس وألسنتهم بسبب ذلك،، ويظهرهذا في الحوار الآتي:-

((فريدون: آمن الضروري أن نتخاصم.... ساعة وصولك..

نسرين: وماذا أفعل وقد تركتني طيلة هذه المدة، تنهشني... الوحدة، وتلسعني ألسنة الناس، هذا يسأل بشك لماذا لم يأت معك؟ وذلك يستغرب، ماذا يفعل وحده؟ وحتى.. أمي.. قالت لوكان لديك طفل واحد لما تركك وحدك...

فريدون: أمك؟

واضفت بإستياء:

فريدون: إذن فهي التي شحنتك بهذه الروح العدوانية)).[2]

رسم الكاتب لنا حالة "نسرين" النفسية عندما شعرت بالوحدة، ثم كشف أمراً آخر في نهاية الحوار عندما قالت أن أمها قالت لها لوكان لديها "طفل" اي- أن عدم وجود

---

(1) م. ن، 99.

(2) قصة "الضيوف" من مجموعة "كتابات تطمح ان تكون قصصاً"،102.

الأولاد- هو سبب تركها وحيدةً لتأتي إلى السليمانية. هنا ظهرت معلومةً جديدة، وسؤال أخر حول الموضوع ،وهو لماذا ليس لديهما أولاد؟ ماهو السبب وراء عدم الإنجاب؟ وهل إن عدم ذهاب "فريدون" معها إلى السليمانية هو بسبب عدم الإنجاب؟ وغيرها من الأسئلة، بعد ذلك يتصاعد الشك والمخاوف والقلق لدى "نسرين" التي تقول في نفسها ربما يكون كلام أمي صحيحاً وشكها في محلها، لذلك دار بينهما حوار آخر:-

((نسرين: صحيح يافريدون... أنك... لم تعد... ت... ت... تحبني...

فريدون: ما هذه الخرافة.... يانسرين....

نسرين: ربما.... ربما... بسب الاطفال...

فريدون: ياللحماقة.. لم تكوني أبداً امرأة حمقاء.. فماذا جرى لك.. وارتمت في أحضاني... وراحت تجهش في البكاء...

نسرين: أنها.. أمي.... أمي قالت إن لم ترجعي اليه..... سيتزوج امرأة... تنجب له أطفالاً... وقالت... قال... وسكتت....

فريدون: وما الذي قالت أيضاً....

نسرين: قالت... ماالذي يربطه... بامرأة... ع... ع.... عقيم.)).[1]

وبعدما أثارت أم "نسرين" شكوكها حول زوج ابنتها وعدم القدوم معها جعل من الشك يزداد في نفسها مما جعلها تعتقد وتسأل زوجها هل مازال يحبها؟ ويريدها؟ وليس السبب وراء إهماله وعدم ذهابه هو مسألة الأطفال، لذلك ذكرت "نسرين" كل الحديث الذي دار بينها وبين والدتها بسبب الاطفال، ومنها قولها إن زوجك سيتزوج من امرأة أخرى إن لم تذهب إلى بيتها.

إلا أن القاص كشف لنا السبب وراء شعور "نسرين" بالقلق، والحيرة، والخوف من زوال حب زوجها وتركها من أجل امرأة آخرى، والسبب هو أنها امرأة "عقيم" لاتستطيع إنجاب الأطفال له، وبهذا كشف لنا القاص المصدر الأساس وراء حقيقة

(1) م. ن، 102.

خوف نسرين وقلقها، وهو عدم قدرتها على إنجاب الأطفال، وخوفها من ترك زوجها لها، لأن هذه الظاهرة شائعة في مجتمعنا حتى لو لم تكن المرأة تعاني من حالة العقم أو من مرض ما إلا أن الرجل يكون ظالماً بحقها عندما يتركها ويذهب إلى امرأة أخرى ويتزوجها لإشباع رغباته، وذلك حين يستخدم الدين الاسلامي كغطاء، فيقولون: إن الدين حلل الزواج من أربع. ولكن لم تأت أسباب الزواج في الدين إعتطباطاً أو لمجرد التسلية وإشباع الرغبة وغيرها من الأمور الدنيوية، بل حلّل الدين هذا الأمروشرعه عندما تعاني الزوجة من مرض ما، أوعند عدم إنجاب الزوجة في حالة مؤكدة، وظروف آخرى خاصة بالزوجين مما يجعل الزوج يتزوج بامرأة أخرى. إن الحالة التي تعاني منها نسرين هي من إحدى الحالات التي يستطيع الرجل تركها، لأنها عقيم، ولكن مهما كانت صعوبة الإعتراف بالامر ومعرفة الحقيقة في داخلها وضعفها في هذه الحالة إلا انها تأمل من زوجها أن لايتركها ويبقى معها على العهد الذي جمعهما.

وفي مقاطع أخرى من حوار نسرين مع زوجها فريدون بعدما عاد من السوق واشترى ماطلبت زوجته منه للضيوف إلا إننا لجد أن نسرين كانت متلهفة لمجيء الضيوف، لكن في الواقع لم يكن هناك ضيوف أبداً. بل جاءت الحاجة نركز، و الجارة كلناز والست سوزان كل واحدة منهن إلى بيت نسرين لسبب مختلف فالحاجة نركز جاءت لتطلب الثلج، وكلناز جاءت تأخذ رأيها بشأن ما أشترته من اقمشة حتى أنهن لم يتنبهن إلى أن نسرين كانت مسافرة وعادت لتوها من السفر حتى إنهن لم يدخلن البيت حتى تقدم لهن واجبات الضيافة ويتوضح من ذلك أن نسرين لم تجد الاهمال فقط عند زوجها بل وجدت الاهمال حتى عند ضيوفها أيضاً.

إن رسم كلتا الشخصيتين كان جيداً في توضيح علاقتهما مع بعضهما حيث وضح العقدة النفسية لدى نسرين التي تعاني من الخوف والقلق من فقدان زوجها وانهيار زواجها، والحوار هو الذي ساعد على الكشف عن طبائهما المختلفة ومزاجهما المختلف، فالزوج هو أكثر صبراً، وهدوءاً، ومتزناً في تعامله مع الأمر، إلا أن الزوجة إنفعالية مندفعة قلقة شكاكة غير مستقرة، فالحوار هو الذي يبين ((الشخصية طبيعةً،

وبيئةً، وطبقةً، ومهنةً، وسلوكاً، وربما شكلاً أحياناً، أي أنه بعبارة أخرى يسهم في رسم الشخصية الفنية))[1]

2. رسم الشخصيات من خلال البعد الفكري والايديولوجي :-

إن اغلب القصص القصيرة لكاتبنا "محيي الدين زنكنة"تتضمن معاني آيديولوجية معينة، ولاسيما الأيديولوجية السياسية، ويظهر ذلك في المعاني والمفاهيم والقيم التي نادى بها الكاتب من أجل تحقيق هدف واحد يتمحور حوله أغلب قصصه وهو "الثورة"، أي الوقوف ضد كل مباديء الشر، والقمع، والفساد، والظلم، واستلاب الحقوق لأنه يريد الانتصار للحرية، والعدل، والمساواة، والخير في الحياة، لكون الكاتب كان من مناصري الثورة في آرائه وأفكاره، وضد كل من يستسلم ويضعف ويتخلى عن مبادئه في ظل أي ظروف من الظروف من إغراءات السلطة والنظام عن طريق المال أو المناصب أو التخلي عن الشعب والوقوف ضدّهم. إلا أننا لجد أنه لايرضى أبداً بالمصير الثاني، وليس هذا الموقف عنده مبرراً، ولاحل له إما الانتصار، والتحدي وإما الموت، لأن الموت عنده أشرف، وأحق بالإنسان بدلاً من بيع النفس والضمير، ومن هذه القصص القصيرة التي تحمل هذا المضمون قصة "الجراد"، "سبب للموت... سبب للحياة"، " الفكاهة "، "الكلب العجوز مغمض العينين"، "اللات والعزى"، "حيث الناس يعيشون كالهواء"، "الجبل والثعبان" وغيرها من القصص التي تحمل المعاني نفسها في جوهرها.

إن الحوار باعتباره أداة للكشف عن تطوير العقدة ورسم الشخصيات لتلك القصص إلا أن الحوار يؤدي أيضاً هذه الوظيفة في إيضاح مضامين ومعاني ودلالات تلك المفردات، لكي نستنتج ونستخرج منه تلك الأيديولوجية التي ينادي بها الكاتب ويؤمن بها داخل قصصه. ولاسيما تلك الآيديولوجيا المتعلقة بقضية الوطن وتحريره،

---

(1) مشكلة الحوار في الرواية العربية، نجم عبدالله كاظم، 77.

(*) ملاحظة: في قصة "الضيوف" هناك تناص موضوعي مع قصة"منتهى السعادة"لـ"كاثرين مانسفيلد"و بحث فيه الناقد صباح الأنباري بعنوان" التناص الفني المقصود". ينظر: المخيلة الخلاقة في تجربة محيي الدين زنكنة الأبداعية،87-94.

والقضية القومية التي طالما عانى الشعب الكثير من الظلم والإستبداد من قبل النظام الحاكم ومن عمليات قتل الشباب وتعذيبهم، ولا سيما هؤلاء الشباب من المثقفين والطلاب الجامعيين والنساء والشيوخ وكل من كان له علاقة بتلك التنظيمات أو لم تكن لهم علاقة كانوا يخدمون وطنهم وقوميتهم في التنظيمات السرية، لأن الشباب هم وقود الثورة وقوّتها وقلبها إن هؤلاء يعانون ويعذبون لمجرد أنهم شعب اسمهم "الكرد" ولهم وطن مشتت ومُقسم اسمه"كردستان"، لذلك استخدم ضدهم سياسات أخرى مثل سياسة التعريب والتهجير -أي الاتيان بعائلات من أصول عربية ومن المناصرين للنظام والسلطة الطاغية واعطائهم أراضي زراعية وأراضي للسكن في مناطق كردية- وذلك من أجل إذابة القومية الكردية بشتى الطرق وممارسة أبشع الخطط الدنيئة والوحشية بحقهم.

أ: قصة: "سبب للموت.سبب للحياة":-

تدور احداث قصة "سبب للموت سبب للحياة" حول بطل يغيير موقفه من انسان كان لايهمه أي شيء في الحياة إلى إنسان مهتم بالوطن والدفاع عن الحياة عن طريق كتمانه لما يعرفه من معلومات حول أصدقائه المناضلين، حيث صور القاص على لسان البطل ما واجهه من تعذيب نفسي وجسدي داخل السجن على يد الجلادين. ومحاولاتهم اجباره على الإعتراف لهم بما يعرفه من معلومات تفيدهم كي يلقوا القبض على تلك الجماعة ومن ثم قتلهم. وفي هذا الحوار الداخلي يقدم لنا القاص ماعاناه البطل من تعذيب وكيفية ضربه من قبل الجلادين فيقول:-

((في البداية نجحت في تجنب ضربة أو ضربتين، بأن أتكور على نفسي وأتراجع إلى الخلف. ولكني في النهاية وجدت نفسي في زاوية الغرفة ذات الثلاثة جدران.

يحيط به جداران صلدان تتفتت عليهما كل محاولة أبذلها للتراجع كما أنه بدا يوزع ضرباته، على راسي على وجهي، على ظهري، على بطني بقوة أشد))[1]

---

(1) قصة "سبب للموت سبب للحياة" من مجموعة "كتابات تطمح أن تكون قصصاً"، 27.

وفي حوار بين الجلادين الذين يقومان بضرب البطل، نتعرف عليهما عن طريق الوصف الذي اعطاه عنهما الكاتب ، الأول صاحب البدلة الصفراء، والثاني صاحب البدلة الزرقاء وقالا له:-

((صاحب البدلة الزرقاء: تكلم

قلت له:

البطل: لا أعلم شيئاً.

عاود الضرب على رأسي بضراوة اشد. قال له الاخر الذي وصل لتوه في بدلة صفراء. بلون السل:

صاحب البدلة الصفراء: خذ المطرقة هشم جمجمته))[1]

يظهر في الحوار الدائرين بين الجلادين مدى القسوة، والعنف، واللاإنسانية التي يتبعانها من أجل تحقيق هدفهما وهواخذ الإعتراف من البطل إلى أن وصلت بهم الوحشية إلى تهشيم العظام بالمطرقة الذي بات أمراً هنياً ومسلياً بالنسبة لهما، وصف الكاتب بدلة أحدهما بأنها صفراء دلالةً على أن نفسياتهم كانت مريضة، وضعيفة، وفيها الكثير من الكره والشر مثلما يوحي وجههما، لأنهماكانا خائفين من الذي وقع ضحية بين أيديهما وخائفين من هؤلاء الذين يمارسون السلطة والظلم عليهما. لأنهما وإن كانا يحكمان ويضربان ويقسوان، إلا أن قوتهما في يدهما وليست في عقولهما ووجدانهما، مثل هؤلاء الضحايا الذين كلهم أمل، وتفاؤل، وحلم بمستقبل جميل، مهما حاولوا منعهم وردهم عما يؤمنون به. حيث قال البطل في حواره الداخلي للجلادين:-

((إن تهشيم جمجمتي... لايجديه لايجديك. لايجديكم... بل ربما كان في ذلك ضرر بليغ عليكم وعلى مصيركم إذ إن الافكار التي تخافونها... والتي تسكن جمجمتي... تنتشر

(1) م. ن، 27.

آنذاك في الفضاء. في تلافيف الهواء.... وتتلقفها جماجم آخرى عديدة.... يستحيل القضاء عليها... فالأفكار... وهذا أمر معروف إذ تتغلغل بين الجماهير تغدو قوة مادية))[1]

يقول البطل: إن لديه أمل أنهم حتى لو كسروا جمجمته وهشموها إلا أنهما لايستطيعان الدخول في عقله وسرقة الأفكار منه أو محو مايؤمن به، بل إن الفكر أكبر من أن توضع له حدوداً وبقتل البطل لن يستفيد الجلادون شيئاً، لأن الفكر الذي يؤمن به يتحول من الفردية إلى فكرة ومبدأ جماعي/ كلي، أي أن الدائرة الوحيدة التي ظنوا أنهم سيطروا عليها تتحول في المستقبل إلى دوائر وجماجم أخرى وعقول أخرى كثيرة لايمكن السيطرة عليها ويصبح النداء من أجل "الثورة" جماعياً. وفي مقطع اخر يصف القاص حالة المعذبين والجلادين من أعوان السلطة وما فعلوه طيلة أيام الحكم أو بالأحرى ماذا كانت وسائلهم للسيطرة على الشعب؟ أي كيف كانوا يحكمون الشعب ؟ حيث يقول:-

((ياسادتي قد ذبحتم مافيه الكفاية، لقد ملأتم كل القدور والاواني والبراميل والاحواض بالدماء. فأين ستذهبون بدمي الذي سيظل يسيل ويسيل حتى تطفح كل الاواني التي تلقيتموها هبات وهدايا... فإن أيا منهما لم يعد يحتاج إلى اكثر من قطرة قطرة واحدة، ليسيل. وإذ ذلك.. سيحدث... الطوفان.. الذي سيجرفكم أو يخنقكم في عقر دوركم))[2]

لقد أنذر القاص في هذا الحوار السلطة الطاغية ونظام الحكم فقال أن ما تستخدمونه من أساليب بشعة وغير شرعية تجاه الشعب من قتل أبناء الشعب وتعذيبهم في داخل جدران سجونهم المظلمة واستخدام وسائل وحشية في التعذيب وسفك دماء الأبرياء سوف جعل من الشعب ثائراً فينهض ولايقبل المزيد من الذل والإهانة والظلم، وسوف يثورون فلا يمكن أن يستمر الظلم والطغيان، لأن الثورة آتية، والانتصار محقق والحرية أقرب مما يمكن تصوره.

---

(1) قصة "سبب للموت سبب للحياة" من مجموعة "كتابات تطمح ان تكون قصصاً"،27.

(2) م. ن، 28.

استمر الجلادون في تعذيبه وسؤاله عما يخفي من المعلومات ويطلبون منه أن يكشف لهم مكان صديقه المناضل، إلا أنه بالرغم من كل ماعاناه لم يستسلم لهم وظل صامداً وقوياً حتى النهاية لكي يموت بشرف وعزة نفس وكرامة، فهو يحس أنه يموت من أجل شيء حقيقي يستحق الموت من أجله. لأنه كان خائفاً أن يموت في السابق من أجل لاشيء حيث قال في حواره:-

((أما هذه القطرات التي يمتصونها منى بين فترة وأخرى فإني أخشى عليها ان تضيع.. و أن ينفد دمي كله بهذه الطريقة دون أن يقدم خدمة... لأي شيء))[1]

لقد استمر القاص عن طريق الحوار بين الجلادين يوضح ما يفكر به الجلادان حول البطل، حيث شكا أن البطل يعرف مكان 'القائد' وأنه خبأه في منزله، لأن 'القائد' كان صديقاً للبطل وهو التقاه بعد عشرين عاماً مر على صداقتهما، وذكر ذلك عن طريق استرجاع الحوار الذي دار بين القائد والبطل في الماضي:-

((القائد: الوحوش يقتفون أثري. هل أستطيع قضاء الليلة عندك؟

البطل: بكل سرور، نستعيد ذكريات عشرين عاما خلت.

القائد: هل أنت في أمان؟

البطل: أمان.. أمان... منتهي الأمان. فلا أحد يفكر بكاتب جنس...))[2]

يتضح أن 'القائد' كان من المناضلين السياسين، وكان أزلام النظام يتبعون أثره لكي يلقوا القبض عليه، وعندما التقى صديقه طلب منه الاختباء في منزله، وسأله عما إذا كان مكانه أميناً، فأجابه البطل لا أحد يعرف الطريق إلى البيت أو يشك به، لأنه كان في السابق شخصاً غير مهتم بالأمور السياسية، وليس له أي اهتمام بقضايا قومه، بل كان مشغولاً بالكتابة عن موضوع الجنس الذي صار يشعره بالقرف والضجر، ولم يكن يشك

---

(1) قصة' سبب للموت سبب للحياة ' من مجموعة 'كتابات تطمح ان تكون قصصاً، 29.

(2) م. ن، 30.

به أحد، إلا أن البطل ما كان يعرف أن صديقه الذي كان في منزله تلك الليلة "قائد" للثوار، لذلك كان متأسفاً على سذاجته وعدم معرفته الحقيقة، لذلك قال في نفسه:-

((اه.... اه.. لن أغفرلك يا صديقي العزيز... أنك لم تقل لي أنك قائدهم قائد، أولئك الذين قررت أن امنحهم نور عيني وثورة حرفي وأن اهبهم حياتي التي سيجهز عليها القتلة.. بعد قليل.. ولكني سعيد.. سعيد... سعيد.. ياقائدهم... يا قائدنا..)).[1]

قال البطل (يا قائدنا)، لأنه اشترك في الثورة، وأصبح واحداً منهم، واحداً من الثوار والمناضلين من أجل الحرية والخلاص من القيود والظلم، لذلك أصبح صديقه القائد قائداً له أيضاً. وكان يشعر بالسعادة والفرح لما حصل من تغيرات وأصبح يقدم حياته، وروحه ثمناً من أجل الحرية. على الرغم من معرفته أن النهاية ستكون على أيديهم، كان يشعر بالطمأنينة لما يقدمه من تضحية، التضحية التي لا يذهب ثمنه وما عاناه على يد هؤلاء الجلادين المجرمين بلا قلب وبلا رحمة من عذاب جسدي ونفسي هباءً، بل يكون دمه ودم الكثيرين من هؤلاء الثوار شرارة قوية ورغبة متأججة في نفوس الكثيرين، لكي يحققوا الثورة ويتحرروا من كل القيود، التي أسرتهم وحرمتهم من حقوقهم وطمس هوياتهم واستلاب أرضهم. كما أنه كان مبتسماً حتى في لحظة قتله على ايدي هؤلاء المجرمين، لأنه كان متأكداً في قرارة نفسه أنه مات من أجل شيء ثمين في الحياة.

ب: قصة: " الفكاهة":-

النموذج الثاني هو قصة "الفكاهة" التي نجد فيها الرؤية الآيديولوجية السياسية، وهي إخضاع الشعب لحكم السلطان وأوامره، وجبنهم واستسلامهم لكل ما يؤمرون به من قبل "السلطان" وخدامه، إن ذلك يوضح مدى قوته وسلطته وطغيانه في إجبار الشعب عل القبول بكل ما يصدره من فرمان.

---

(1) ن،30.

لقد أصدر السلطان فرماناً فرض بموجبه على كل رجال المملكة حلق شعور رؤوسهم بلا استثناء. وهذا الأمر يعود إلى جبروته وأنانيته وشعوره بالنقص وضعفه النفسي وما يعاني من حب تجاه ابنة القاضي الولاية، التي كانت اسمها "جميلة" لأنه كان يحبها كثيراً، إلا أن "جميلة" بعكس السلطان لا تحبه، بل كانت تحب شخصاً آخر اسمه "سعيد"، وهو لايعيش في الولاية، بل كان يعيش في كهف بعيد خارج الولاية، لأنه شخص مفكر ومتأمل ، ولايقبل الأوامر من أحد، وهو يدرك مدى قسوة السلطان وحكمه في الولاية على الشعب. ولا أحد من أفراد الشعب يدرك كيف يعيشون تحت رحمة شخصية ظالمة وطاغية كالذي سلب منهم كل حقوقهم، وتمتعهم بحياتهم كيفما يشاؤون ويريدون، وهم خاضعين كلياً لرغبة وسلطة السلطان.

لكن "سعيد" يرى الحياة بشكل مغاير، فهويرى أن الحياة تكون أجمل عندما يكون فيها الحرية والعدالة الاجتماعية، ولهذا السبب وأسباب أخرى أبعد نفسه عن المدينة وعاش منزوياً ووحيداً في الكهف. وهذا هو سبب رفض "جميلة" للسطان، والسبب الأهم في رفضها له هو أنها رأت رأس السلطان أقرع حين كانت تصب الماء على يد "السلطان" عندما كان يتوضأ لصلاة العصر، وفي هذه الأثناء نزع عمامته ورأت رأساً بشعاً يستحق السخرية والضحك لما فيه من حفر وثقوب بلون أزرق، فضحكت "جميلة" ولشدة ضحكتها سقط من يدها الإبريق. فغضب السلطان كثيراً وهاج وأراد -لما تعرض له من سخرية "جميلة"- أن ينتقم من سائر الرجال وشباب الولاية عن طريق إصدار الفرمان بحلق الرجال شعر رؤوسهم كلها، سواء كان الشعر طويلاً أم قصيراً.[1]

وهذا دليل على أنانيته السلطان ومرضه نفسياً حين لجأ إلى الانتقام من الرجال كلهم، وذلك بحلق رؤوسهم، لأن وجود الشعر في الرأس خلق لديه هاجسًا وشعوراً بالقلق وعدم الرضا عن نفسه. وخلق لديه أيضاً الشعور بالحسد على كل من لديه شعر. وهذه الصورة تظهر لنا مقدار طغيانه، لأنه أراد لنفسه، حتى أنه أخذ ماليس له. أي خلق

(1) ينظر: قصة "الفكاهة"، من مجموعة "الأعمال القصصية/ المجلد الأول"، 255.

من الشعب ورجال الولاية صورة مشابهة جماعية لصورته الفردية الخاصة، حيث أصبحت {الجماعة = الفرد} بفعل الظلم والقوة.

يظهرفي حوار دار بين الوالي وأعوانه، كل من القاضي ورئيس الجندرمة "طوسون"، ومسؤول الباشبوزغ "جنكيز"جشع كل من هؤلاء الثلاثة ومصالحهم،واطاعتهم لأوامر السلطان عن طرق مختلفة وإنهم يحاولون التقرب من السلطان من أجل مصالحهم الشخصية ومناصبهم، وليس لأجل اخلاصهم ووفائهم للسلطان، وإن أول من قص شعره كان "جنكيز" مسؤول الباشبوزغ عندما قال:-

((جنكيز: إن أول شعر أبدا بقصه هو شعري))(1)

أراد بهذه الخطوة أن يكون أول من ينفذ أوامر السلطان ويستفيد منها من أجل مصلحته. و"القاضي" قام بقص شعره، لكن بطريقة مختلفة، لأنه يعرف في حقيقة الأمر لماذا أصدر السلطان هذا الأمر، وذلك إنتقامًا من ابنته "جيلة"، لأنها حكت لوالده كل ما رأته، وكيف رأت رأس الوالي المليء بالثقوب، والحفر، وابتسم عندما تذكر الأمر، ولكنه في الوقت نفسه كان خائفاً من أن يلحظ أحد ابتسامته فيشكونه، على الرغم من إخلاصه ووفائه لمولاه، وأن يتعرض بسبب ذلك للعقاب. وكذلك تعجب من موقف "جنكيز" في أنه كان أول من قام بحلق شعره،حيث أثنى الوالي على موقفه عندما قال له:-

((الوالى: باركك الله.... يا جنكيز، لشدة وفائك واخلاصك.. لمولانا السلطان، وفرمانه الشريف، وأنا شخصياً قد سبقتك فبادرت إلى تنظيف رأسي من الشعر وقذارته... أنظر... أنظر. واكتفى برفع طرف عمامته قليلاً،

فبان لحم احمر مبقع، اخفاه جنكيز بسرعة وهو يقبل اطراف عمامته ورأسه:
جنكيز: دائماً لك السبق يا مولاي، دائماً أنت الأول))(2)

(1) قصة "الفكاهة"، من مجموعة"الأعمال القصصية/ المجلد الأول"، 255.

(2) م. ن، 256.

لقد زاد هذا الموقف من شكوك القاضي فشك في 'جنكيز' أن يكون على معرفة بأمر رأس الوالي، ولذلك قام 'القاضي' بالأمر نفسه، لأنه كان خائفاً من الوالي وأعوانه من أن يشكوا فيه. إن هذا الموقف يظهر التناقض في موقف 'القاضي' بين حقيقة ما يعرفه من النوايا وسبب اصدار هذا الفرمان، وخوفه من أعوان الوالي، والوالي نفسه، وهذا يجعله من أعدائه عندما قال:-

((القاضي: لاخير فينا إذا لم نحذ حذو مولانا وسيدنا... ونبر ثقته العلية بنا.. تعال أيها الحلاق.. تعال، تعوذ بالله من الشيطان الرجيم وافعل برأسي ما فعلت برأس عزيزنا جنكيز أفندي))[1]

أما 'طوسون' رئيس الجندرمة فقد شعربالشعور نفسه من الغيرة والحسد من موقف الوالي تجاه 'جنكيز' لأنه بمثابة غريم ومنافس له، وحاول أن يثير القلق والشك لدى الوالي تجاه ما قام به 'جنكيز' لمصلحته الشخصية ومنافعه الخاصة لذلك قال في حوار:-

((الوالي: ماذا هناك ياطوسون... صرخ الوالي...

طوسون: الذي اخشاه يا مولانا الكريم... أن يقع الناس في إلتباس.. أو اشكال مثلما حدث لشيخنا الجليل... بأي الرأسين يقتدون.. رأس صديقنا العزيز جنكيز أفندي التي بات شعرها فعلاً بطول السلامية أم برأس مولانا التي...

وانتفض الوالي يقاطعه بحدة:

الوالى: رأسي... بالتأكيد رأسي، رأسي هي القدوة، فكما لايجوز للولاية واليان لايجوز للرعية قدوتان أو مثالان... أو... أو رأسان... أخذ يحك رأسه.

طوسون: ونعم المثال والقدوة... وسأكون أول من يفتدي برأسكم العزيزة..)).[2]

---

(1) قصة 'الفكاهة'، من مجموعة الأعمال القصصية/ المجلد الأول، 256.

(2) م. ن، 256 .

إلا أن محاولة "طوسون" فشلت في أثارة "الوالي" بل أكد أنه ليس هناك رأس واحد إلا رأسه الذي ينبغي للكل الاقتداء به، ويكون هوالمثل الوحيد لهم، وهذا يظهر لنا طغيانه وأنانيته مرة أخرى، لأنه لا يريد أن يكون غيره قدوة للناس.

أما بقية الرعية من التجار، والشباب، والشيوخ فقد استسلموا لما أمر به السلطان ونفذوه خلال أربعة أيام بلياليها.وحلق كل من في الولاية شعر رأسه، أما بعض من هؤلاء الناس فقد فعلوا ذلك طمعاً بالمال، ويظهر ذلك في حوار لـ"طوبال" كبير التجار مع وكلائه من التجار الصغار عندما تحاوروا مع بعض :-

((التجار: ويحك ياطوبال ياكبير التجار... ماذا بنفسك فعلت؟

طوبال: سألهم بخبث

كم شعرة من وجهي ورأسي فقدت؟

من بوسعه عد شعرات الوجه ناهيك عن شعر الرأس؟؟

طوبال: وهناك شعر الصدر...

وكشف لهم عن صدره.. وصرخوا:

التجار: الصدر أيضاً؟

طوبال: والساقين أيضاً....

وكشف لهم عنهما.. فاستغرقوا في الضحك.. أخزاك الشيطان وماذا بعد... أيضاً.

طوبال: احكموا ما طاب لكم الضحك... أما أنا فبعدد الشعر الذي فقدت أجني من الليرات المجيدية)).[1]

يظهر من هذا الحوار أنه يفعل أي شيء من أجل المال، حتى إذا فقد كل شعرة من جسمه ورأسه ووجهه فلا يبالي بها مادام الأمر من أجل المال. لأنهم سوف يستفيدون من ذلك الأمر، لأن الرؤوس المحلوقة بحاجة إلى عمامات لحماية الرؤوس من الحر والبرد في الفصول كلها، وكل واحد يحتاج إلى أدوات الحلاقة، ولاسيما الحلاقون، وبذلك

(1) قصة" الفكاهة "من مجموعة" الأعمال القصصية/ المجلد الأول: 259-260.

اصبح عملهم مهماً، لأنهم يربحون كثيراً أما من أجل إقناع عامة الناس فكان لديهم طرق مختلفة، منها المحاولة معهم عن طريق الخطبة والكلام وحكم مناسبة حتى يقتنع الناس عن طريق هذه الأقوال بما يريدون، وأخرى عن طريق استخدام القوة في إنجاح مهمتهم، وكان يتم دخول أزلام النظام عنوة إلى المنازل، والمقاهي، والهجوم عليهم، حيث "جنكيز" قال لأتباعه:-

((جنكيز: إذا إستعصت عليكم رأس، أغرقوها في الماء المغلي))[1]

هذا النص يصور لنا مدى قسوة أتباع السلطان، الذين كانوا يستخدمون كل الطرق لإخضاع الناس، وتنفيذ الأوامر التي تصدر منهم. حتى وصل الأمر إلى أن أحداً من رجال "جنكيز" طبق ما قال له رئيسه بدون أية رحمة على طفل في الرابعة من عمره، دفن رأس الطفل في النهر، ولم يكف عنه حتى توقف الطفل عن الحركة ومات.[2] وهذا يدل على أنهم ما كانوا يعرفون الرحمةَ وليس لديهم أية شفقة حتى تجاه الأطفال الأبرياء الذين ليس لديهم قوة للدفاع عن أنفسهم.

لقد فعلوا كل ما هو شنيع بحق أهالي الولاية فلم يظهروا الرحمة، بل كانوا أكثر ظلماً عندما قال "جنكيز" أن هناك شخصاً واحداً باقياً لم يحلق شعر رأسه، وأن معرفتهم بهذا الأمر كان شيئاً سهلاً بالنسبة لهم، لأن "السلطان" و"جنكيز" لهم عيون كثيرة في الولاية، أي – جواسيس– وأتباعهم الذين يوصلون اليهم المعلومات والأخبار أولاً بأول، وأنهم على دراية بكل شيء يحصل في الولاية. ويظهر هذا في حوارهما:-

((جنكيز: مازالت في الولاية رأس عامر بالشعر والفساد والشر.

الوالي: وتحكم.. رأس من؟

جنكيز: مجنون يدفن نهاره في الخط، وليله في نظم الكلام الفارغ. وأدخل فاه في أذنه: خطيب... "جملية"

(1) م. ن، 262.

(2) ينظر: ن، 262.

الوالي: هاتوه... تا الله لأشوينه أمام عينها. إلي به... إليّ بهما معاً)).[1]

إن جنون هذا الشاب كان يمثل الخطر والتهديد بالنسبة لهم، لأنهم لايسمحون لأحد أن يفكر ويتأمل، لأن التفكير شيء ممنوع بالنسبة لهم، وهذا يمثل الخوف والرعب، لأنهم يعرفون في حقيقة الأمر أن التفكير يعني الحرية والمطالبة بالحقوق والعدالة والمساواة والتحررمن الظلم والطغيان، فكان هذا هو السبب الحقيقي وراء غضبهم على 'الشاب' أما السبب الثاني فهو كان حبيب 'جميلة' التي، رفضت السلطان من أجل ذلك البائس المجنون.

كان الشاب يمثل الصوت الوحيد الثائر الذي لايرضى أن يخضع لتلك الأوامر الظالمة، ولايريد أن يحلق شعر رأسه، وهو يمثل صوت هؤلاء الناس كلهم الذين خُنقت أصواتهم في قول مايدور في داخلهم وما يشعرون به من الحزن والأسى لما فعلوه بهم.

والشاب يمثل رمزًا للحرية، وعدم السكوت والرضا على إفعال السلطان وأعوانه، وكذلك يمثل الجرأة والشجاعة في مواجهتهم، فهو ولم يرض أن يقص شعره حتى إذا كان ثمنه أخذ حياته منه. وفضل الموت على أن يكون جباناً مثل البقية. وأراد أن يكون قدوةً لهم لكسر ذلك السكون والجبن الذي خيم على الجميع، لأن تحقيق الحرية لايكون إلا بالقول والفعل معاً، فلايكون بالبقاء في أماكننا ودفن أرواحنا خوفاً وهزيمةً أمام تلك القوة الطاغية. وهذا يظهر في قول الوالي عندما شكل تحدياً وحافزاً بالنسبة لهم عندما قال له:-

((الوالي: لاسؤال ولاكلام، تقص شعرك الآن، حالك حال الجميع. أم نحرقه لك ونحرقك معه؟

وأشار إلى كومة حطب تأكلها بنهم السنة اللهب تتصاعد....

الوالي: هيا... هيا لقد تركت لك الخيار، كن شجاعاً ولاتتردد))[2]

---

(4) ن، 262.

(2) قصة 'الفكاهة'، من مجموعة'الأعمال القصصية/ المجلد الأول'، 263.

أي عليه أن يرضى مثل الجميع ويخضع لحكمهم، وليس له الخيار في ذلك أو يموت، وهذا يشكل تلك المعادلة:-

{ الحلاقة ← الاستسلام ← عدم وجود الحرية}

{عدم الحلاقة ← عدم الاستسلام ← الحرية}

لقد اختار 'الشاب' الموت، عندما قال: في حوار داخلي مع نفسه:-

((ولكنه تصالب وأخذ يردد بينه وبين نفسه:

وإذا لم يكن من الموت بد. فمن العجز أن تكون جباناً))[1]

ثم قام بمواجهة الوالي بصورة فيها ثقة بالنفس والقدرة على التضحية بنفسه من أجل ما يؤمن به

فواجه مصيره بقوة وشجاعة، حين ((لم يجد في نفسه خوفاً يمنعه من أن يبصق في وجه السلطان الجائر أمام الرعية المحتشدة، يسير إلى عقابه الموت حرقاً دون خوف، أو تراجع، أو توسل طلباً للمغفرة أو الصفح))[2]

إن هذه النهاية المؤلمة بحرق الثائر أو البطل في قضية الحرية جاءت من قبل القاص ليقول أن الثورة لم تنته وهي ستحارب كل ماهو شر، فيثورعليه الشعب كلما سنحت لهم الفرصة بذلك. وأن أصوات الحق لا يمكن أن تختفي أو أن تخنق إلى الأبد، ولا بد أن يأتي يوم ينتصر فيه الخير على الشر، والحرية على الاستعباد والظلم. والنهاية كانت متفقة مع عملية 'الولادة' التي تعني الحياة والخلق من جديد واعطاء الأمل بالحرية والثورة القادمة، وذلك عندما احترق لحم جسد 'سعيد'و'جملية' في النار، عندما أمر الوالي بحرقهما ويظهر ذلك في حوار 'الشاب' مع 'الوالي':-

(2) م. ن ،263.

(1) نظرات نقدية في عالم محيي الدين زنكنة الابداعي، مجموعة من المؤلفين، إعداد وتقديم، غنام محمد خضر،136.

((الشاب: أنت من يأمرني بالاختيار؟

أجاب الوالي منفوخاً:

الوالي: أنا بعينه...

الشاب: اذن خذ في عينيك.

وبصق في وجه الوالي بصقة كبيرة جنّ لها وأخذ يصرخ:

الوالي: إلى النار...ألقوه في النار

ومن بين الحشد اندلعت (جميلة)كاللبوة الجريح:

جميلة: سعيد حبيبي

ولم يكاد يتعانقان حتى راح الوالي يرفس ويخور كمن يلفظ أنفاسه الأخيرة:

الوالي: في النار...كلاهما في النار..كلاهما إلى النار..........)).[1]

(1) قصة الفكاهة، من مجموعة الأعمال القصصية/ المجلد الأول، 263.

المبحث الثاني

أولاً: وظيفة الرمز:

لقد استخدام كاتبنا الرموز الكثيرة في نصوصه القصصية القصيرة. وقد حقق بذلك وظيفتين أساسيتين، وهما التعبير من خلال الرمز عن رؤاه الايديولوجية، ولاسيماالرؤيا السياسية وكذلك حقق القيمة الجمالية والفنية في إضفاء طابع أدبي وفني على العمل الأدبي، حيث لم تكن تلك الرموز عبئاً وعالة على النص الأدبي تعقدها حتى لايفهم منها القاريء شيئاً. وأحياناً نجد تلك الرموز بصورة فردية واضحة ودالة من خلال فهمنا وقراءتنا له، وفي أحيان أخرى نتوصل إلى المعنى المقصود من خلال الفضاء العام للنص، لأن الرمز ((لقاء تقاطع شتى المجالات المعرفية، كالدين، وعلم النفس، وعلم الاجتماع، وعلم اللغة، والأنثروبولوجيا، وغيرها)).[1]

استخدم محيي الدين زنكنة العديد من الرموز منها الرموز التاريخية، والأسطورية، ورموزاً ذاتية(شخصية) كثيرة، حيث تميز بها نتاجه القصصي، وهو يقربنا من خلالها إلى ماكان يؤمن به من أفكار وآيديولوجيات، ودفاعه عن حقوق الوطن والشعب. كما إننا نجد أن أغلب رموزه تشير إلى الوضع السياسي ومعاناة الشعب الكردي والشعب العراقي من ظلم النظام، فهو ينقد الحكام ويثبت فكرة الثورة، وتحقيق العدالة الاجتماعية والمساواة بين طبقات المجتمع والتخلي عن العادات والتقاليد البالية الصارمة غير المفيدة في واقع حياة المجتمع بصورة عامة.

1: الرمز الذاتي(الشخصي):-

ويُقصد بذلك الرموز التي ابتكرها الكاتب فوظفها واعطاها دلالات خاصة، لم تكن معروفة من قبل، مثل الأقنعة التي كان قسم منها تأريخي أو اسطوري، وبعضها

(1) نقلاً عن: البنى الشعرية في مسرحيات محيي الدين زنكنة، باوةدين كريم مولود، 211.

الآخر كانت جديدة من ابتكار الأديب، مثل قناع 'مهيار الدمشقي' عند'أدونيس'، و'عائشة' عند'البياتي'. لأن هذا الرمز((يظهر في إنتاج أديب ما ويتطور في أعماله المختلفة حتى يكتسب أهمية خاصة في جملتها ودلالة مميزة بداخلها)).[1] وتناول الرمز من قبل الكاتب بطريقة غير مألوفة((يأتي محصلة لعلاقة غير مفهومة بين القاص والواقع. وهي علاقة ضياع وتمزق وتناقض نتيجة انعدام التكافؤ، أو التجاوب الأدبي مع الواقع)).[2]

أ: قصة: 'الكلب العجوز مغمض العينين':

تتعلق هذه القصّة بالفقر والجوع اللذين يعاني منهما المجتمع بصورة عامة، ولكن القاص قام بتصوير هذه الحالة عن طريق كائن حيواني، وهو 'الكلب' الذي يتحول خلال أحداث القصّة والصراع الموجود فيها من رمز يدل على الوفاء والإخلاص المعروف بهما إلى معنى آخر، وهو الخيانة وعدم الوفاء.

لاتنحصر الخيانة في هذه القصّة عند علاقة 'الكلب' مع 'العائلة أو سيده' الذي اعتنى به ورباه، وأطعمه عندما كان جرواً صغيراً، ثم انقلبت تصرفاته وتحول من كائن وَفيّ إلى كائن يغدر ويخون، بل أراد القاص التحدث عن مظاهر الخيانة كلها سواء كانت خيانة المباديء والقيم، أو خيانة الوطن وبيعه للطغاة، ونجد في القصة الأسباب التي تقف وراء هذا الفعل المشين والمقيت. لأنه من خلال تصرف 'الكلب' بهذه الطريقة ينبهنا إلى مسألة الوفاء والإخلاص تجاه ما نؤمن به تحت ظل أي من الظروف حتى حين يمر الإنسان بأصعب مراحل حياته فأنه يجب أن لا يتخلى عمّا يحبه و يؤمن به، ولاسيما عندما تتعلق المسألة بالوطن والدفاع عنه وعن حريته.

لقد عبر القاص من خلال 'الكلب' وخيانته عن آيديولوجية سياسية.وهي كيف أن الكلب قام بأفعال مشينة تجاه من كانوا له الأمان والبيت والمأوى، كما أن الوطن هو الأمان والبيت لجميع المواطنين صالحهم وطالحهم.

(1) نظرية البنائية'في النقد الأدبي'، صلاح فضل، دار الشروق، القاهرة، 1968، 312.

(2) التجريب في القصّة العراقية القصيرة، حسين عيال عبد علي، 166.

أحداث القصّة تدور على 'كلبٍ' يعيش مع 'سيده وسيدته'، الذين يعانون جميعاً من جوع شديد، مضت سبعة أيام وهم على حالهم هذا. وهو يبحث باستمرار عن شيء يأكله أو شخص يشفق عليه من الناس أو من العائلة التي يعيش معها ليعطوه شيئاً يأكله ويخفف من حدة جوعه.

لقد ظل حال الكلب هكذا يعاني من الجوع فضلاً على انزعاجه الشديد من حرارة الجو والشمس التي تلهب جلده بصورة مستمرة وهو ممدد أمام عتبة الدار، والذباب الذي لايكف عن إزعاجه ولايدعه ينام لأنه يجتمع حوله ويحاول أن يمتص لعابه، ومخاطه الدبق الذي يلتمع بين فتحتي أنفه.

وعندما كان مشغولاً بهذه الأمور عاد'سيده' إلى البيت، ولكن من دون أن يحمل في يده شيئاً حتى يعطيه ليأكله، وتذكر الماضي عندما يأتي سيده إلى البيت وينظر إليه بكل محبة ومودة،لكن تغيرت تصرفات سيده معه، لأن 'سيده' يعاني من الجوع أيضاً. وليس له عمل ليكسب من خلاله قُوته اليومي ولشدة فقرهم واحتياجهم لم يستطع أن يشتري حذاءً جديداً، لأن حذاءه تهرأ وكان إبهام رجله واضحاً مكشوفاً، وقال للكلب بصوت فيه الغضب والاستياء من حاله ومما يعاني منه بسبب الجوع:-

((السيد: رُحْ.. رُحْ.. أبحث لك عمَّن يطعمك... نحن لم يعد لدينا ما نأكل.. ومن لايجد ما يأكله هو.. لايقدم شيئاً لغيره... هيا.. هيا... تحرك..))..(1)

يتضح لنا هنا أنهم يشعرون بالجوع، ولايستطيعون أن يقدموا شيئاً له يأكله لأن من ليس لديه ما يأكله لايستطيع أن يشبع غيره، لذلك طلب منه الرحيل، ولكن الكلب شعر بانزعاج شديد من تصرف سيده معه، إلا أنه يبرر تصرف سيده هذا، فلايمكن أن يعني مايقوله من أعماقه وصميم تفكيره بل قال ذلك، لأنه يعاني من نفس حالة 'الكلب' من الجوع.

(1) قصة 'الكلب العجوز مغمض العينين' من مجموعة 'الجبل والسهل'، 203.

إن المشاعر التي يحملها "الكلب" في دخيلته من حزن واستياء وغضب كانت مشاعر مخفية دفينه في داخله فاحتفظ بها إلى اللحظة المناسبة لكشفها وبيانها لـ"سيده" بل حاول أن يكتم غيضه وغضبه وأن يتعامل مع الموقف بهدوء وبشكل ودي، فلم يرد أن يشوه صورته أمام"سيده" بل أراد أن يظهر بصورة ذلك الوفي والمخلص الذي عرفه منذ أن وجده.

أما الكلب فقد أظهر مشاعره في حواره الداخلي مع نفسه عندما فكرّ:-

((الكلب: وإذا كنت تخاصم سيدك... لكل صغيرة وكبيرة أو تحاسبه على كل نزوة من نزواته المتقلبة المتغيرة، على الدوام... ستجد نفسك، أيها العجوز المهجور، ملقى في الشارع القائض لاظل تأوي إليه. ولا مخلوق يمن عليك. فكن عاقلاً... وحليماً... وأكثر منه صبراً وتحملاً.. هو المتوتر المستفز.... دائماً)).[1]

أراد "الكلب" أن يؤجل مواجهة "سيده"وأن يتحمله بكل صبر وأن يكون عاقلاً وأن لايحكم على "سيده" في هذه الظروف الصعبة التي يعاني فيها من الجوع. فحاول "الكلب" أن يعرف لماذا لا يعطونه الطعام مثل الأيام التي مضت،وما السبب الحقيقي وراءه، وفي حوار دار بين "السيد" وزوجته عرف"الكلب" أنه بلا عمل وأنه لم يعثر على أي عمل أيضاً. بسبب سنه، لأن أصحاب الأعمال والمقاولين لايريدون الرجال وحتى النساء المسنات، بل هؤلاء يشغلون عندهم الشباب والبنات والصبيان ويفضلون الصبيان الصغار.

فعلى الرغم من انتظار السيد في طابور طويل حتى يحصل على عمل لمدة خمس ساعات إلا أنه عاد خائباً ومحبطاً ومنكسراً. وهذا يدل على غضبه وإهماله وطريقة تعامله مع "الكلب". وهذا ما نجده في حوار"سيده" مع "زوجته":-

((الزوجة: ها؟ لا عمل؟ اليوم أيضاً؟

الزوج : لا عمل اليوم أيضاً)).[2]

(1) قصة "الكلب العجوز مغمض العينين" من مجموعة "الجبل والسهل"، 204.

(2) م. ن، 205.

واستمر الحوار بينهما:-

((الزوجة : ولكنه اليوم السابع ونحن بلا أكل... اليوم السابع يا رجل.

احتد هو الآخر.. قال بغضب موجه إليها إذ لم يتطلع نحوها:

الزوج: وسيأتي اليوم السبعون أيضاً. ماذا أفعل؟ ماذا بوسعي أن أفعل.

الزوجة: حسناً... حسناً لاتغضب.. فقط لا تغضب.

أشفق عليها... سيده وسيدتها.. وراح يشرح لها الحال. دون أن تطلب هي أي شرح.. بنبرة يمتزج فيها الحزن والألم:

الزوج: وقفت في مسطر العمال... تحت نصب البطولة والانتصار حيث يقضي العمال بانتظار العمل... حتى أخذت الشمس... تشويني شوياً. انفضّ من حولي الجميع.. من حالفه الحظ وقع عليه اختيار المقاولين وأصحاب العمل. ومن خالفه عاد إلى بيته خائباً. وحدي لبدت هناك.. أكثر من خمس ساعات... دون أن يلتفت إليّ أحد...)).[1]

ان هذا الحوار الذي دار بينهما وغضب الزوج من الوضع الذي يعيشان فيه جعل من 'الزوجة' أن تفكر بحل أو أن تجد حلاً، ولكن حلها كان مؤقتاً لم يدم طويلاً حين فكرت ببيع ملابسهما في حين لم يبق في البيت شيء إلا باعته 'الزوجة' من أجل الطعام كي لايموتا من الجوع. والآن حان وقت بيع الملابس- أي ملابسهما- حيث وجد 'الزوج' 'زوجته' حاملة سلة بيدها منتفخة فسألها ماذا فيها فقالت في حوار دار بينهما:-

((الزوجة: أبيع ما تبقى من ملابسنا. لعلها تعود علينا.. بما يسدّ الرمق.

الزوج: وهل تبقى في البيت... شيء صالح للبيع...؟

قالت وهي تهرب من مواجهته:

الزوجة: ملابس الشتاء.... لسنا بحاجة إليها الآن؟

الزوج: وحين... تحل الشتاء.... هل نواجهه عراة؟

الزوجة: من يضمن بقاءنا حتى الشتاء... يا عيني؟

---

(1) قصة 'الكلب العجوز مغمض العينين' من مجموعة 'الجبل والسهل'، 205.

أمّن على قولها:

الزوج: صدقت. من بوسعه أن يحيا بلا طعام، حتى يرى الشتاء؟؟)).[1]

في هذا المقطع وصل القاص إلى قمة الأزمة وصعوبة الحالة التي يعانيان منها، فصور لنا كيف يصل الإنسان إلى مرحلةٍ هو مستعد أن يبيع حتى ملابسه من أجل لُقمة العيش ليسدّ جوعه.

ونجد أن بيع الملابس هو شيء بسيط مقابل أن يبيع الإنسان نفسه وضميره وشرفه وإخلاصه أمام الجوع، وقد حصل هذا الأمر مع أناس كُثر في الحياة عندما استسلموا لرغباتهم المادية من أجل الوصول إلى لذة الإشباع، فعلوا كل شيء حتى بيع النفس والضمير. من هنا اقترب القاص من رمز الإخلاص والوفاء ثم التحول إلى الغدر والخيانة.

لقد وضعنا القاص أمام خيارين عن طريق وضعية 'الكلب' وموقفه تجاه ما يعانيه من صراع، وهو إما أن يبقى وفياً، ويموت بسبب الجوع بكل شرفٍ ورأس مرفوع، ونفس طاهرة. أو يقبل أن يكون خائناً ويغدر بمن مدَّ إليه يد العون والمحبة والمأوى ويموت مدنساً وخائناً وجباناً. إن الحل الأول هو الذي يفضله القاص ويريده أن يكون رسالةً يوصلها إلى الجميع وهو الموت بشرف وعدم الاستسلام، بعيداً عن الموت كخائن. وهذا ما نجده في مصير 'الكلب' في نهاية القصّة عندما يتحول إلى الخيانة ويستسلم لرغبته ولا يكون بمقدوره المقاومة، والنتيجة النهائية لكلا الطريقين هي الموت لكن بصور مختلفة.

تبدأ نقطة التحول لدى 'الكلب' عندما يسمع من 'سيده' وهو يصرخ من شدة الألم الذي يشعر به في بطنه نتيجة شربه الماء وبطنه فارغ منذ أيام من الطعام عندما قال:-

((السيد : هذا الزمن القذر... قد بات زمن كلاب... الزمن، زمن كلاب)).[2]

(1) م. ن، 206.

(2) قصة 'الكلب العجوز مغمض العينين' من مجموعة 'الجبل والسهل'، 207.

كان "سيده" يلعن الزمن، لأنه لم يعد زمن الناس، زمن الأبرياء، وزمن الوفاء والإخلاص والمودة ، بل أصبح الزمن مغايراً وبات زمن الكلاب، أي- زمن الخائنين والظالمين- الذين يستغلون كل شيء لصالحهم من خلال قوّتهم، ويخضعون الكل لإرادتهم وقوتهم، ولاسيما الضعفاء أمام المال والسلطة وضعيفي النفوس الذين يبيعون الضمائر مقابل كل شيء.

لقد أصبح "الكلب"واحداً من الذين خضعوا لسلطة "الكلب الأسود" الزعيم القوي والشرير الذي جعل نفسه زعيماً لمجموعة من هذه الكلاب الشرسة والناهبة لكل شيء والجائعة للحوم ودماء الإنسان البريء الذي لاحول له ولاقوة سوى أن يكون ضحية شرّهم وغدرهم.

"الكلب" العجوز الهرم قد تأثر بما قاله "سيده" وراح يخبر فوراً أصدقاءه، أي -مجموعة الكلاب - حيث كانوا يجتمعون في كهف بعيد خارج المدينة ليقول لهم في حوار:-

((الكلب العجوز: يا كلاب.... لقد حلّ... زمننا.

الكلاب: زمننا؟

تساءلت الكلاب كلها، بصوت واحد، ثم تعددت الأصوات بقدر تعدد مصادرها واختلفت نبراتها باختلاف أصحابها، إذ راح كل واحد منهم يسأل من موضعه، بلهفة متصاعدة:

الكلاب: أحق ما تقول؟

الكلاب: هل حلّ زمننا فعلاً.....؟

الكلاب: زمن الكلاب... أيها الكلب العجوز...؟

الكلب العجوز: زمن الكلاب... أيها الأعزاء)).[1]

وكأن الكلاب كانت بانتظار هذا الزمن باشتياق، لأن هذا الزمن له أهمية كبيرة عندها، وفي الوقت نفسه كانوا غير مُصدقي هل أصبح زمنها فعلاً أو لا؟، وكانت تسأل

---

(1) م. ن، 207-208.

"الكلب العجوز" بصورة مستمرة دون انقطاع وهو بدوره أكد الأمر لهم أن الزمن أصبح زمنهم دون شك وحان دورهم ليفعلوا ما يشاؤون. إلا أن "الكلب الأسود" – أي الزعيم- لم يكن متأكداً مثل أصحابه بل هو كثير الشكوك ويمتاز عنهم بأنه لا يشبعه أي شيء، والكل خائف منه حتى الكلاب حوله، سلموا القيادة له حين قال: في حوار مع "الكلب العجوز" وسأله هل أقواله صحيحة ومؤكدة:-

((الكلب الأسود: أهي خديعة أخرى أيها الكلب العجوز.. خديعة تكلفنا.. المزيد من الجهد.. اللامجدي..

الكلب العجوز: لا... لا.... أبداً... أبداً)).[1]

وجاء تأكيد "الكلب العجوز" للخبر الذي نقله إلى أصحابه فأكد لهم أنه لا يكذب عليهم وأن "سيده" لا يكذب في ما قاله أبداً. ولكن بعد ذلك ظهر هذا القول أن لم يكن له أساس من الصحة، ولذلك زاد هذا الخبر الكاذب من غضب الكلاب واثارة جوعها خلال أيام طويلة يشعرون به، وهذا جعل الوضع متأزماً حول الكلب العجوز وأصبحت حياته مهددة بالقتل نتيجة ما قاله من أكاذيب حول زمن الكلاب.

لقد بحثت الكلاب طويلاً عن الطعام في داخل المدينة، وفي العديد من المطاعم التي الخالية من الطعام، وبحثن حتى في المزابل العامة فلم يجد الكلاب شيئاً يأكلونه من عظام أو بقايا طعام. وكانوا يشعرون بالحقد تجاه البشر، لأنهم أصبحوا منافسين لهم في أكل طعامهم، أي أن "الإنسان" أصبح متساوياً مع " الكلاب"، وكانوا يلهثون ويزدادون جوعاً بعد بحثهم بلا فائدة، وزاد حقدهم على "الكلب العجوز" وكانوا يراقبونه من كل الجهات ويحيطون به من كل النواحي فحاصروه داخل دائرة مغلقة، بحيث لم يعد بإمكانه الفرار وإنقاذ نفسه، لذلك عليه أن يواجه مصيره الذي هو الموت ليكون لحمه وعظامه هدية لرفاقه، فانتظر عقابه من قبل "الكلب الأسود" ليقرر ماذا يفعل به. وفي هذا الحوار يوضح القاص ماكان يفكر به "الكلب الأسود":-

(1) قصة "الكلب العجوز مغمض العينين" من مجموعة "الجبل والسهل"، 209.

((الكلب الأسود: أتقدر خطورة ما فعلت بنا أيها الكلب العجوز؟

الكلب الأسود: أجَجْتَ شهيتنا إلى اللحم.

تولّى الكلب الأسود الضخم الشرس الإجابة على سؤاله بنفسه بعدما طال انتظاره لها من الكلب العجوز...

الكلب الأسود: لقد هيّجت البركان الخامد في أحشائنا... منذ أيام.

قال آخر...

الآخر: ولن نرضى بغير اللحم.... بديلاً....

قالها أكثر من واحد بتصميم وعناد

وفي دفاع مستميت يائس، راح الكلب العجوز، يتلعثم:

الكلب العجوز: هـ.... هـ..... هـو... هو.. لا..... أنا.... ليس.... أنا..))..[1]

وأقر الكلب العجوز في نهاية الأمر باستسلامه من أجل إنقاذ نفسه ولم يدرك خطورة الموقف منذ البداية فلم يتصورأن يصل الأمر إلى القتل وافتراسه من قبل أصحابه، ولكي ينقذ نفسه فكر برمي سيده طُعماً للكلاب. وفكرّ بأن صاحب الفكرة الحقيقية هو سيده الذي غير أفكاره وجعله يعتقد أن الزمن أصبح زمن الكلاب وأنه حان وقتهم، ودون تفكير بما قد يؤدي إليه هذا الأمر أراد انقاذ نفسه من أنياب مفترسة شرسة فتنازل عن حبه وإخلاصه لـسيده وغدر به لانقاذ نفسه، ويظهرذلك في حواره مع زعيم الكلاب الكلب الأسود الذي حين يقترح الأمر يقودهم بنفسه لينفذوا المهمة عندما قال:-

((الكلب العجوز: هو.... هو.. من يجب أن يدفع الثمن..

قالها متعلقاً بخيوط حياة واهية... تفر من مسامات جلده بعد مقارنة سريعة... أجراها... بين طرفي معادلة تراءت له... يشكل سيده أحد الطرفين... وهو الآخر....

الكلب العجوز: سيدي.. هو الذي كذب عليّ....

أصرّ الكلب العجوز، وأضاف... متجمعًا كل مهارته وحذقه في إغرائهم:

(1) م. ن، 212.

الكلب العجوز: هو... هو أكثر لحماً.. ويكفينا... كلنا.....

ويستمر..

الكلب العجوز: وأنا.... أنا.. بنفسي أقودكم إليه.. الآن..))..[1]

و"الكلب العجوز" لم يستطع الفرار والكذب عليهم في هذه المرة، وعندما احضروا أنفسهم للهجوم على "سيده" في بيته كانوا مطمئنين أن "الزوجة" لم تعد إلى البيت، وهو الوقت المناسب لهم للهجوم، فطلب "الكلب الأسود" من الكلب العجوز القيام بالهجوم عليه اولاً،لذلك نفذ الأمر دون أن تكون له القدرة على الرفض أو التراجع عمّا وعد به، لأن نتيجة التراجع تكون خسارة حياته هو. ويظهر ذلك في الحوار الذي جرى بينه وبين "الكلب الأسود" حيث وجه به الأمر بالهجوم:-

((الكلب الأسود: أو تتلذذ بتعذيبنا أيها الكلب العجوز... أسرع.. أسرع ماذا تنتظر اهجم عليه... قبلما أن نهجم عليك..))..[2]

وعند استعداد "الكلب العجوز" لتنفيذ ما طُلب منه رأى موقفاً إنسانياً نبيلاً من "سيده" فداعبه بحنان واعتذر منه لمعاملته السيئة معه، ولبعض الوقت شعر بأنه ارتخى وقد يكون هناك أمل للتراجع ولكن أوامر "الكلب الأسود" كان لابد من تنفيذها دون تراجع، والكلاب الأخرى أرادوا تنفيذ المهمة عن طريق "الكلب العجوز" بصورة سريعة، لذلك حاولوا أن يُبددوا كل شك موجود في رأس "الكلب العجوز" فأثاروا الشك حول أقوال "سيده" وموقفه وأوهموه أنه لا يمكن الوثوق به مرة أخرى، لأنه يصطدم به مرة ثانية كما فعل في المرة الأولى. عندما قاموا بتحذيره في هذا الحوار:-

((الكلب الأسود: حذار أيها الكلب العجوز، حذار، لا تصدقه... إنها كذبة أخرى من أكاذيبه فقد عرف سيدك طريق الكذب واستمرأه ولن يتوقف... ولا يتراجع عنه...

---

(1) قصة "الكلب العجوز مغمض العينين" من مجموعة "الجبل والسهل"، 213.

(2) م. ن، 216.

جمد الكلب العجوز في مكانه... عاجزاً عن اتخاذ قراره.

الكلب الأسود: تذكر أيها الكلب العجوز.. وعدك....)).[1]

وفي النهاية نفذ "الكلب العجوز" مهمته وانقض على فريسته بكل قوة، ودون أية رحمة، وهو يتلذذ من الدم واللحم في فمه، وقد ازداد هو الآخر رغبةً في أكل لحم "سيده" دون أن يفكر بما فعله، إلا أنه لم يفتح عينه، بل أبقاهما مغمضتين، وكان في بداية الامر يريد أن يجرب اللحم من مضغة صغيرة ويكتفي، ولكن كانت الرغبة في الأكل وسد الجوع أقوى من أن يسيطر على نفسه، لذلك جرد نفسه تماماً من كل الذكريات الطيبة والصور التي تبادرت إلى ذهنه وقفل عنه عقله، لكي يستطيع أن يأكل دون تفكير.

ولكن مع ازدياد شعوره بإحساس الشبع شعر بثقل في جسمه، وأنه لم يعد قادراً على التحرك بسهولة فأصيب بشلل تام في كل جسمه، وازداد إحساسه بالعجز عندما سمع صوت الباب وعودة"الزوجة"، فشعر بإحساس مليء بالألم والخجل لما قام به، ولكن الندم في هذه اللحظة لم يفده، لأنه أصبح خائناً وضحى بكل حب ومودة وعشرة السنين. وعلى الرغم من قتل "سيده"وتنفيذ ما أمربه إلا أنه واجه المصير نفسه، لكن بصورة فيها مذلة ومهانة، حيث كان جوعه له الحلّ لو أنه صبر مدة وانتظر "السيدة" التي جلبت الطعام والعظام لكي يأكله، لكنه لم ير العَظْمَة ولم ير"سيدته" ولا بكاءها على زوجها، لأنه مات في النهاية أيضاً.

قد يكون موت "الكلب" عقاباً وضعه القاص لكل من يقوم بالخيانة والغدر، حيث ليس له طريق آخر–أي ليس له خيار آخر– إما الموت بشرف من أجل ما يؤمن به. أو الخيانة والاستسلام لقوة وسلطة الآخر. يشكل هذه المعادلة : –

{ السيد ← الجوع ← عدم الاستسلام ← البقاء وفياً = الموت }

{الكلب العجوز ← الجوع ← الاستسلام ← الخيانة والغدر = الموت }

---

(1) قصة "الكلب العجوز مغمض العينين" من مجموعة "الجبل والسهل": 216.

لقد واجه "الكلب" المصير نفسه على الرغم من سد حاجته من الأكل وإشباع رغبته، وربما كان السبب وراء موته هو أكل لحم "سيده"، كأن القاص يريد أن يقول حتى لو أشبعنا جوعنا من لحم غيرنا أو إشباع رغباتنا وسدّ حاجاتنا في الحياة باغتصاب حقوق الآخرين سنواجه المصير نفسه. لأن ما كسبناه وحصلنا عليه لم يكن لنا، ولم يكن بجهودنا بل كان الحق لغيرنا. بهذا جعل القاص " الكلب" رمزاً للذي باع نفسه للسلطة المستبدة وقوة الشر.

ب: قصص أخرى:-

إن معظم هذه الرموز تدل على معنى المقاومة والثورة ضد الظلم، ورفض الاستسلام، والدعوة إلى التحرر والتحريض من أجل الثورة، ومّما يدل على المقاومة "الميد"، و"الشمس"، و"الجبل"،"الولادة"، ومن الرموز التي تمثل قوة الشر والظلم: "الثعبان"،والغراب"،و"الكلب الأسود"... وهذه الرموز نجدها في قصص كاتبنا، مثل قصة "الرجل الذي امتهن دراسة الكائنات البشرية"، حيث نجد لفظة "الغراب" مُكررة إحدى عشرة" مرة. وترمز في القصّة إلى قوة الشر التي تواجه البطل وكل الذين يريدون القيام بالثورة، أو يفكرون بها، وهنا يريد البطل أن يقوم بالمواجهة والثورة ضدّ تلك القوى، ولكنه لا يستطيع أن يفعل ذلك وحده إذا لم يشاركه الجميع – أي الشعب – واعتبر هذا الأمر بمثابة مشروع يحاول أن ينجزه عن طريق الدراسة، أي دراسة كيفية القيام بالثورة وتحضير جميع الأدوات الممكنة واللازمة لها، لأن المشروع قد يتعرض للفشل إذا كان بصورة عشوائية غير مدروسة الخطوات، لذلك يجب دراسة ذلك عن طريق المثقفين والشباب والثوار الناضجين، حيث يمثل البطل – أي "القاص" – واحداً من هؤلاء الذين يريدون القيام بها أي – الثورة – بصورة تكون ناضجة ومكتملة وحاضرة بكل قوة في مواجهتهم أو مواجهة الظلم.

و"الغراب" يمثل تلك القوة الظالمة والطاغية ورمزاً للشر، والشؤم في كثير من معتقدات الشعوب في العالم، وكيف يريد "الغراب" القيام بالهجوم على البطل ونتيجة هذا الهجوم يفقد البطل "يده"، كأن "اليد" في صورة الإنسان قد تحول بصورة عجيبة من "يد" كانت

تخدم البطل وتكون معه في الظروف والأوقات الصعبة كلها، أما بعد تحول "اليد" إلى خائن لم تعد تستطيع الفرار من القوة التي يمتلكها لم تعد بإمكانها العودة إلى صاحبها - أي البطل -.. وهذا يتضح في الحوار الذي جرى بين البطل و"يده" التي سقطت:-

((البطل : تعالي.

لكنها ابت وقف على مبعدة منها، أخذ يناجيها بحزن:

البطل : ياعزيزتي... أنت جزء مني لقد ولدت معي، وقدمت لي خدمات كثيرة في مجالات مختلفة. وإن فراقك الآن يؤلمني فلماذا تتخلين عني... تعالي... ياعزيزتي.. تعالي...

وقف صامتاً ينتظر جوابها:

اليد: آه... ليتني أستطيع فإن قوة أعظم مني تمنعني...

وأطلقت صرخة عظيمة: آه...

صرخ هو الآخر: آه...)).[1]

لقد سقطت "اليد" تماماً ولم تعد بإمكانها العودة إلى البطل فسقطت في وسط الأجساد والهياكل الكثيرة الميتة دون عودة. وهنا صور القاص لنا كيف أن البطل ما زال يريد الاحتفاظ "بيده" ويتمنى أن تعود، لأنه يريد أن يقوم بمواجهة الهجمات التي تقوم بها مجموعة من "الغربان" فيريد من "يده" المساعدة لكي يواجههم، فكانت "اليد" في بداية الأمر تشعر بالخوف وتريد أن ينقذها من "الغربان"، لذلك عندما قال:-

((اليد: لا تدع الغربان تنهشني.

كانت يده اليمنى تتوسل إليه وترنو نحوه بألم بالغ.

البطل: آه.. ليتني أملك يدين، لأدفع عنك الشر... وأحميك من كل ضرر)).[2]

(1) قصة "الرجل الذي امتهن دراسة الكائنات البشرية" من مجموعة "كتابات تطمح أن تكون قصصاً"، 38-39.

(2) قصة "الرجل الذي امتهن دراسة الكائنات البشرية" من مجموعة "كتابات تطمح أن تكون قصصاً"، 39.

إلا أن هذه المحاولة والأمنية في إنقاذها لم تنجح، لأنه لم يعد يملك إلا يده اليسرى أي- يداً واحدةً-ولكنها لا يستطيع أن تفعل أي شيء، لأنه من الصعب حتى الدفاع عن نفسها، وإنقاذها من هجوم الغربان وقوتهم. وبعد سقوط 'اليد اليمنى' وهجوم الغربان عليها أصبحت واحدة منهم أي: -

{اليد اليمنى = الغربان=العدوّ} فتحولت 'اليد' في صورة بشعة إلى غراب بشع مليء بالثقوب ومليء بالديدان بكل أنواعها وأحجامها، كانت 'اليد' آلةً غريبة تنتج الديدان النتنة، والبشعة وتنشرها في كل مكان.

ثم أدرك البطل مدى وحشية 'اليد'، وأنه أدرك أنها لم تعد كما كانت في السابق، بل أصبحت كائناً قذراً وخائناً، لذلك فهو أيضاً وهو لا يريد عودتها أيضاً عندما قال:-

((البطل: آه.... يايدي اليُمنى الحقيرة... أبداً لم أدر أنك بهذا القدر من القذارة)).[1]

وعندما لم يجد البطل مساعدة من 'يده' الخائنة هجم عليه 'غراب' قبيح وحط على رأسه، وكان البطل في خوف شديد، وكان يشعر بالقلق، لأنه كان يراقب 'اليد' التي تحولت إلى 'غراب' يهاجمه ويغدر به ويظهر ذلك. وفي حوار دار بين 'البطل' و'الغراب' القبيح:-

((البطل: ماذا تريد؟

يجيبه الغراب، وهو يتلمظ...

الغراب: عينيك.

وينقر عينيه بوحشية، يصرخ من الألم.

البطل: فقط؟

يجيبه الغراب:

الغراب: لا... ثم الأشياء الأخرى))..[2]

---

(1) م. ن،40.

(2) قصة' الرجل الذي امتهن دراسة الكائنات البشرية' من مجموعة 'كتابات تطمح أن تكون قصصاً، 40.

هذا يدل على طمع وبشاعة"الغراب" الذي لا يكتفي بالعينين فقط، بل يريد المزيد من الأشياء وأن أخذ العين يعني أخذ النور وبصيص الأمل الذي يحلم به الثوار جميعهم لمقاومة الشر والعدوان ، وعندما لا يكون هناك نور أو أمل يعني الانطفاء والاستسلام والإخماد، من النواحي كلها.

ولكن القاص أراد أن يقول من خلال هذا البطل الذي يمثله أن الثورة ربما خسرت هذه المرة لأن الرياح أتت لصالح قوة الغربان، إلا أن المعركة لم تنته بعد والثورة لم تنهزم بعد بل يكون هناك لقاء ومواجهة ولابدّ من الانتصار ولا نكتفي فقط بالربح بل نريد الثورة وعندما نعود تكون أدوات الثورة قد اكتملت لدينا ونضجنا وننجح في النهاية.

أما في قصة "الجراد" فاستخدم القاص لفظة "المبيد" رمزاً وسلاحاً للمقاومة الذي يستخدم ضدّ هجوم "الجراد" على القرية وأهلها، لأنه يريد إن يقول أن ما أصاب القرية من الهجمات الجرادية لايمكن التخلص منها إلا من خلال وجود "مبيد" سريع المفعول والانتشار للقضاء عليه بصورة جذرية، أي أن الثورة التي تساوي "المبيد" هي الحل الوحيد للتخلص من قسوة الحكم الجرادي وظلمه وبشاعته الذي كان يقتل الناس ويفسد كل شيء في طريقه، مثلما فعل بالقرية وطبيعتها وأهلها. وهذا نجده في الحوار الدائر بين "ثاسوس" و"أمه" عندما كان يبحث عن "المبيد" للتخلص من "الجراد":-

((ثاسوس: لو... لو... أصل البيت... آه.. لابد..... أن أصل البيت... لابد... لابدّ... لابد... وفي البيت صعق تماماً... حين أخبرته أمه...

أمه: المختار... مختار القرية أخذ المبيد.

ثاسوس: كيف؟... متى.... متى....

أمه: هذا الصباح... حين كنت ما تزال نائماً...

أمه: ما بك... ياولدي... هل أنت مريض...

سألته أمه بقلق..

لم يجبها، كان ذهنه، بل كيانه كله، مشغولاً بأمر واحد مَملُئاً به حد الفيض.

ئاسوس: لو لم ينهب ذلك الخنزير المبيد... آه.. آه...))..[1]

وكان ئاسوس مصراً على أن يعثر على المبيد من أجل القضاء على الجراد إلا أنه اكتشف أن المختار أخذ المبيد، وهذا يدل على مشاركة المختار مع القوى الجرادية في الدخول في القرية والقضاء عليها، لهذا أخذ المبيد لكي لا يقع في يد ئاسوس، لأنه إن وقع في يده لقضى عليهم بصورة تامة دون خوف أو رحمة منه.

أراد القاص ان يقول أن الثورة لابد منها لأنها هي المنقذ الوحيد، والطريق لحو الحرية والسلام، وهو يرفض الخيانة والغدر على حساب الوطن لذلك يجب تفضيل الموت على ذلك وإدانة كل شخص حاول أو فكرّ في أن يبيع نفسه، وأن يرضخ للقوة الظالمة.

2- شخصيات رمزية:

أ: قصة: "الجبل والثعبان":

وفي قصة الجبل والثعبان استعمل القاص الرمز على مستوى اللفظ والتركيب، حيث رمز للأسماء المتحاورة وحقق بها وجوداً ترميزياً قبل الحديث أو الكلام الذي ينطق به. وأحداث هذه القصّة تدور حول الرحلة الطويلة من نضال ثوّار الشعب الكردي وعن كيفية سجن الثوار والمشاركين في التنظيمات السرية من أيام حكم النظام السابق وطرق تعذيبهم بصورة وحشية في داخل سجون النظام، والشخصيات تمثل قوى الشر والظلم وقوى النور والخير والحرية من خلال لفظتين هما الثعبان والجبل، وهذه القصّة كتبت في شهر تموز عام 1987 في بعقوبة ولم يستطع القاص نشرها في ذلك الوقت لعدة أسباب، وحاول مرات أن يهرب بها إلى أجزاء محررة في كردستان وأن ينشر تحت اسم مستعار. ولكن لم تنجح محاولته وضاعت القصّة إلى أن وجدها القاص في أحد الأيام في مكتبه ونشرها في 1/ 8/ 2010 في السليمانية. والحوار يبدأ في القصّة بين الجبل والثعبان على هذا النحو:-

(1) قصة الجراد من مجموعة الجبل والسهل، 153.

((مع الضربة الأولى المفاجئة والصاعقة. ندت منه آهة عالية، وأن أنيناً موجعاً مسموماً، انتشى لها 'الثعبان' ايما انتشاء.. وانتفخت أوداجه وهو يقول بغرور:

الثعبان: ها؟ من الضربة الأولى، تتوجع وتعيط كالحرمة؟ ها ها ها... وأنت تسمي نفسك أو يسميك جماعتك الجبناء 'الجبل'؟ لقد كانت مداعبة، مجرد مداعبة على سبيل التعارف حسب.. هاك.. هاك الثانية لتعرف من أنا.. و.. وخذ الثالثة لتتعمق بيننا المعرفة وتترسخ، من يدري لعلها في الخامسة أو العاشرة تتحول إلى الصداقة.. وتغدو جديراً بصداقتنا بعد أن أطهرك من بذور الخيانة المزروعة فيك)).[1]

يصور القاص في هذه القطعة طريقة التعذيب التي يمارسها رموز النظام السابق في داخل سجونهم المظلمة، وهم يستمتعون بتعذيب الآخرين، وكانوا يريدون أخذ الأعترافات من السجناء عنوة من أجل العثور على التنظيمات السرية، وعلى كل واحد يساعد أويسهم في خلق الثورة آنذاك من قوات 'بيشمة رطة' أو الخلايا والتنظيمات السرية في المدينة، وكل هذا العمل كان من أجل خنق الثورة التحررية ضد نظامهم وظلمهم.

ثم يصور القاص كيف أن'الثعبان' لديه طمع وجشع للحصول على مراتب أعلى والبقاء في الوظيفة لمدة أطول، وكيف أن الذين أعلى رتبة منه من المسؤولين الحزبيين وقوات الحرس القومي وغيرها من الفئات، وعدوه إذا استطاع أن يجعل ذلك الشخص الهزيل المعلّق بالسقف الذي سمى نفسه 'الجبل' يعترف بكل ما ينسب له ويشي بأصدقائه فإنهم يكافؤونه ويرقّونه، وإن لم يفعل فحياته تكون في خطر وكذلك مهنته. ويقول :-

((لا تستهن به...إنه جبل.. جبل فعلاً ربما ليس بصلابته وصموده، ولكن بما ينغلق عليه من اسرار عن تنظيماته التخريبية وخفاياها.. من أفراد وأسلحة وأمكنة.. هي

(1) الجبل والثعبان، 2.

بالنسبة للقيادة أثمن وأغلى من كل ما تنطوي عليه جبال الدنيا.. من كنوز.. ومن مناجم الذهب والماس)).(1)

يركز على أهمية ذلك الجبل، وهو رمز للنضال والثورة ومقاومة الظلم، و"الجبل" في الحقيقة هو المكان الأكثر أماناً ومحافظاً للقوات "بَيشمة رطة" عندما كانوا يحاربون في القرى والجبال، وكانوا يختبؤون داخل الكهوف في الجبال والوديان، ولم يكن يهمهم قوة وصلابة الرجل بقدرما كان يهمهم المعلومات السرية لديه، لذلك أراده "الثعبان" بأي ثمن، لأنه كان أثمن حتى من الذهب والألماس بالنسبة لهم. وفي حوار آخر دار بين "الثعبان" و"الجبل" عن اسمه، وهل اسمه "الجبل" أو لا؟ عندما قال:-

((طاب لثعبان، قبل الانقضاض عليه وانتزاع اسراره، ان يلهو معه ويداعبه. كما يداعب الهر فريسته قبل افتراسها، ما دام الفجر ما يزال بعيداً، فسأله وفمه ممتلئ بالبصل والتمر عن اسمه.. مع أنه يعرفه.. ضمن المعلومات الأولية التي زودوه بها.

فأجاب بوهن باد في نبرات صوته:

الجبل: شاخ.

الجبل: شا..خ..؟

انتفض ثعبان ملدوغاً، وكانت اللقمة الأخيرة التي دسها في حلقه تطفر من فيه فأسرع يدفعها إلى جوفه بمعونة "طاسة" اللبن الحامض قبل أن يختنق بها:-

الثعبان: أتريد أن تخدعنا حتى في اسمك ، وتكذب علينا ؟سيدي الأمر، أقصد رفيقي.. قال ان اسمك.. جبل..

الجبل: جبل في لغتكم.. أما لغتنا فهو شاخ..)).(2)

(1) الجبل والثعبان، 3.

(2) م. ن، 3.

كان النظام السابق لم يكن يَعترف حتى بوجود قوم آخر يعيشون معهم واسمهم الكرد ولهم وطنهم ولغتهم وكانوا يستهزؤون بهم ويخنقون كل آمالهم. وفي حوار آخر دار بينهما:-

((الثعبان: لغتنا؟ لغتكم؟ ما هذا الهراء؟ من أنتم؟ من تكونون؟ من أي الأقوام؟ من أي العشائر؟ من أي الأعمام.. ها؟..ها؟..

ودس رأس البصل المملحة الملفوفة بالخبز الطري في جوف فمه، واستمر دون أن ينتظر جوابه على اسئلته المتلاحقة:

الثعبان: على أية حال.. سنرى إن كنت جبلاً حقاً.. أم.. فأراً.. بالمناسبة ماذا يدعى الفأر في لغتكم العجيبة الغريبة.. هذه؟ ماذا تسمونه؟

صوّب شاخ نحوه نظرات حادة ذات مغزى، تنطق بما يعتمل في نفسه:

الجبل: مشك.. ثعبان مشك!))[1]

واستمرت معاناة 'الجبل' تحت رحمة 'الثعبان' الذي واصل تعذيبه بشتى الطرق والوسائل إلا أن الجبل قاوم حتى النهاية، ولم يعترف، وصمد تحت ضغط الظلم والتعذيب، وبعد هذا الموقف من الجبل انهارت قوة الثعبان وكان يطلب من الجبل أن يعترف لكي يساعده على أن لا يطرد من العمل، ولكن 'الجبل' لم ينفذ له طلبه، إلا أنه وعده أن يطلب له الرأفة والرحمة من أصدقائه الذين يواصلون الكفاح في الجبال من أجل الحرية، وبعد ذلك مات 'الثعبان' تحت أقدام الجبل واستسلم لقوة النور والخير والحرية.

3- الرمز التاريخي:-

قصة: 'اللات والعزى':-

'اللات والعزى'إحدى قصص الكاتب التي استخدم فيها الرمز، هذه القصة ترجعنا إلى العصر الجاهلي من خلال استدعاء رمز من رموز ذلك العصر، وهو اسما الصنمين في ذلك الزمان ليكون غلالةً ورداءً تأريخياً، كما قال القاص: في مقدمته للقصة أو ما

(1) الجبل والثعبان، 4.

نسجته القصّة لنفسها. وأصبح القسم بـ"اللات والعزى" مكرراً بصورة واضحة لدى شخصيات القصّة تأكيداً لما يعرفونه وما لا يعرفونه.

أراد القاص أن ينقل لنا عبر هذا التأريخ القديم ما يحدث في الحاضر الذي يصبح تأريخاً بعد مرور مدة من الزمن. وكذلك أراد أن يقدم لنا حالة من التشابه بين الإنسان العاجز والأصنام في جمودها وصمتها وعدم مبالاتها بما يحدث حولها، وخوفها من قول الحقيقة، وعاجز عن كسرهذا الصمت ومواجهته.

كانت عبادة الصنمين " اللات والعزى" معروفة عند معظم الشعوب التي سكنت شمال الجزيرة العربية، وئعرف عليها مختلف عشائر العرب بسبب تنقلهم الدائم عن طريق التجارة في رحلات الشتاء والصيف بين مكة وأماكن اخرى، وكان العرب منقسمين في ذلك الزمان على قسمين، في مسألة العبادة منهم من كان يعبد الهياكل، وهم عبدة الكواكب، إذ قالوا بألوهيتها، والقسم الثاني كانوا يَعبدون الأوثان، إذ سموّها آلهة. والذين كانوا يَعبدون "اللات والعزى" من القسم الثاني. لأن أغلب العرب في الجاهلية كانوا وثنين يؤمنون بقوى الكواكب أو بمظاهر الطبيعية، أو يؤمنون بقوى خفية في بعض الجمادات والنباتات والطير والحيوان.[1]

أما من هي "اللات والعزى" ومن هي طقوس عبادتهما، فهما كانتا من أعظم الآلهة التي عبدها أهل مكة في الجزيرة العربية قبل الإسلام، وقد كانتا طرفين في الثالوث الإلهي الذي يجمعهما مع "المناة". وكانت العزى في المرتبة الأولى ثم "اللات" ثم "مناة".

وحسب رواياتهم وأخبارهم اول من اتخذ "عزى" إلهاً وعبده هو"ظالم بن أسعد"، وأن "عزى" كانت لغطفان، وهي شجرة بوادي نخلة شرقي مكة، وقد قطعها"خالد بن الوليد"، وكان "اللات" رجلاً يلت سويق الحاج، يعني يعجن العجين للحجاج، وهي كلمة عربية يستخدمها أهل البادية فـ"السويق" هو العجين، ولت السويق هو خَلطه بالسمن وعَجنه،

(1) ينظر: تأريخ الأدب العربي، شوقي ضيف، دار المعارف، ط24، القاهرة، 2003، 90.

فالظاهر أن"اللات" كان رجلاً محسناً يعجن العجين للحجاج ويطعمهم إكراماً لهم، فلما مات عظموه وعكفوا على قبره ثم جعلوه إلهاً.(1)

وكان العرب يحلفون بتلك الأصنام أو يحلفون بـ"اللات"، وغالباً ما يعطفون على"العزى" أثناء القسم، أي يقولون "اللات والعزى". ولكن بعد مجيء رسول الله "محمد"- صلى الله عليه وسلم- الذي قام بالدعوة إلى عبادة الله الواحد سبحانه عزّ وجل ودعا إلى نبذ عبادة الأصنام وهدم الاصنام في مكة كلها،ومنها هدم بالإضافة إلى "اللات والعزى".(2)

إن الذي يربط قصة القاص"اللات والعزى" مع هذا التأريخ القديم في الجاهلية، هو حالة الصمت والسكوت والخوف في عدم إظهار الحق والنور لدى البشرية ومعرفتهم بوجود الحقيقة، ولكن سكوتهم وخوفهم كان نتيجة خوفٍ عظيم يشعرون به في داخلهم ويسلبهم الحرية بالبوح والكلام عن ما هو الحق وماهو الباطل. لأنهم كانوا خاضعين بإرادتهم ومستسلمين لقوة الشر والظلم.

جسد القاص صورة البطل وهو"الحرّ بن شمس العّلام" ذلك الرجل المشهود له بالقيم، والرصانة والكرم والأخلاق العالية الذي كان، في خدمة الحجاج وأهل مكة جميعاً. إلا أنه يُحبس ويُظلم من قبل قوة الشر أو هؤلاء الذين ينتمون إلى تلك القوة الظالمة ويخدمون تلك القوة دون أن يكون هناك سبب وراء فعلتهم هذه.

إن هذا المشهد مشهد القبض على الناس الأبرياء وحبسهم بات أمراً جلياً ومكرراً لكثرة ما يراه أهل الجزيرة يومياً. وهذا يربطنا بتلك الصورة أو المشهد الذي كان يعاني منه الشعب العراقي بصورة عامة والكرد بصورة خاصة عندما كان يقتاد أبناء الوطن إلى السجون والمعتقلات يومياً بحيث لم يجرؤ أحد على السؤال عن السبب الكامن وراء القبض عليه. ومن الوسائل التي كان النظام يتبعها مداهمة البيوت في المدن، لاسيما في

(1) ينظر: تأريخ الأدب العربي، شوقي ضيف،90-91.

(2) ينظر: كتاب الأصنام، أبي المنذر هشام بن محمد بن السائب الكلبي، تحقيق: أحمد زكي باشا، ط3، دار الكتب المصرية، مصر، 1995، 22-24، و 101-102. وينظر: إنترنيت:15-2-2012 www.islamweb.net و www.ar.wikipedia.org.

المحافظات الكردية عن طريق إخبار أحدهم أن لتلك العائلة أو لأحد أفرادها علاقة بالتنظيمات السرية، أو بالقوات "بَيشمةرطة"، أو كتب أحدهم على جدران بناية أو مدرسة شعاراً، أو شعراً، أو أية كلمة أخرى، حتى لو لم تكن تلك الكلمة لها علاقة بالسياسة وبشعارات وطنية وقومية، كانوا يلقون القبض عليه وعلى عائلته، وكان مصير هذا الشخص أو هؤلاء هو الاختفاء والسجن لمدة طويلة، أو الموت في أغلب الأوقات. ولم يكن أحد ليجرؤ على السؤال لماذا أخذ فلان؟ أو ما هو السبب وراء سجنه أو اختفائه؟ حتى عند مواجهة الموت لم يكن من حق العائلة أن تقيم عزاءً.

هذه الحالة مشابهة مع حالة البطل "الحرّ شمس بن العَلام" عندما اقتاده الجند إلى السجن، ولم يجرؤ أحد على أن يسأل عن سبب حبسه، لأنه على الرغم من طيبة هذه الشخصية، وكرمها، ومساعدتها لأهل مكة، ومساعدة الناس والدفاع عن المظلومين الذين ظلمهم النظام الطاغي والظالم، كذلك مساعدتهم بالفكر والعقل، أو عن طريق المال، ولذلك أصبح بيته بيتاً للجميع ومكاناً لهم لحل مشاكلهم. مع كل هذا يظلم ويقتاد إلى الحبس، هذا يدل على أنه لم يبق هناك الأمن والأستقرار في الجزيرة عندما قال الجميع في سرّهم وداخلهم:-

((يا ناس أقرأوا على بلدكم وعلى أنفسكم السلام)).[1]

وممّا زاد الهم والخوف لدى البطل هو السكوت الذي خيم على الجميع ونال منهم، لأنهم لم يكونوا بهذا الشكل من الضعف، من قبل مجردين من الإحساس، والحس بالمسؤولية والمودة والوفاء تجاه بعضهم بعضاً، بل كانوا أكثر اندماجاً وتوحداً وقوة عندما قال في حوار داخلي مع نفسه:-

"الحرّ شمس بن العَلام: الخوف دودة شرهة، نهمة، لاتقطع أوردة القلب وشرايينه حسب، إذ تسكنه إنما تقرض وتأكل كل ما يشده إلى الآخرين من وشائج وذكريات وآمال وتأريخ و وجود."[1]

---

(1) قصة"اللات والعزى"من مجموعة"الأعمال القصصية/ المجلد الأول"،150.

هكذا وصف حال الناس حين أصابتهم الخوف، لأن الخوف لا يقطع أوردة القلب فحسب بل عندما يسكن داخل الإنسان يصبح عُشه ويتمسك ويتعلق به بقوة، و بذلك ينقطع كل العلاقات والأحاسيس التي تربطه بالآخرين و كل ماحوله، وأراد أن يصور القاص كيف تتغير حال الدنيا والإنسان من الشجاعة إلى صورة تتسم بالخوف والجبن وذلك حين يصبح الخوف وباءً منتشراً يُعاني منه الجميع. وفي حوار آخر للبطل مع نفسه أراد القاص أن يعطينا الأمل وسط هذا الظلام والتشاؤم لكي يخفف حجم المأساة عندما قال:-

((ستتغير الدنيا، لابد أن تتغير... ويعود إلى الأشياء جمالها.. بعدما يزول عنها قبحها الذي فرضته عليها الظروف الحالية.....

ولكن.... واستطرد بغم كبير...

بيد أنها لن تتغير من تلقاء نفسها... لابدّ أن تتغير بفعل فاعل وصرخ... اجل.. لابد من فعل فاعل وكرره بصوت أعلى..)).[2]

إن التحرر من الظلم والقيود يحتاج إلى قائد، وهذا القائد يجب ان يكون شخصاً شجاعاً وقائداً ووفياً لوطنه وشعبه يواجه كل ما يُعيق طريقهم لكي يتحرروا، وينالوا حريتهم وهذا الخيط من الأمل لايزال موجوداً في نفسية البطل ولكنه يحتاج إلى العمل والتوحد الكلي من أجل مواجهة قوة الشر، وإلا لن تتحقق أحلامهم إذا استمر هذا الخوف.

وفي حوار دار بين عون بن سعفان أحد سكان أهل الجزيرة مع شقيق زوجته عمرو بن أسود الكلبي عن حال الحرّ بن شمس العّلام ولماذا اقتادته قوى الظلم، أراد القاص أن يقول في وسط هذا الصمت الرهيب الذي خنق أصوات الجميع في الجزيرة. هناك رجل اسمه عون بن سعفان كان لديه الأسئلة نفسها، ولكن إلحاحه وشكه كان أقوى من أن

---

(1) م.ن، 150.

(2) قصة اللات والعزى من مجموعة الأعمال القصصية/ المجلد الأول، 151.

يصمت، فسأل تلك الاسئلة ولكن السؤال كان بطريقة تكاد تكون ساكتة ومسموعة في الوقت ذاته، لأن الطريقة التي صورها القاص توحي أنها مسموعة وهي فضول ذلك الشخص وإلحاحه في السؤال بصورة عكسية داخل رأسه ورغبته في معرفة ماذا حصل. كان هذا هو الدليل على وجود المحاولات لخرق الصمت، ولكن طريقة السؤال وطرحه يدل على السكوت والخوف أكثر من صوت مسموع وجريء، لأنه همس في أذن "عمرو بن أسود الكلبي" شقيق زوجته وبصوت منخفض أي- الصوت الذي يكاد أن يسمع أو لا يسمع- في حوار بينهما:-

((عون بن سعفان: ترى لماذا اقتادوا "شمس بن العلام"؟

تشاغل الكلبي بقملة.. فوق جلده، راح يحاول اقتناصها، ولكن الآخر لم يتركه:

عون بن سعفان: يا عمرو يا عمرو أسألك.. فأجبني....

عمرو بن أسود الكلبي: و... و ماذا سألت؟ لم أسمعك... واللات والعزى لم أسمعك

عون بن سعفان: "العلام! "الحرّ العلام"... لماذا اقتادوه... إلى الحبس؟

عمرو بن أسود الكلبي: لم أره. هذه القملة تثقب جلدي.... لا أدري كيف أصطادها... وأغرق نفسه في حركات هسترية... يرفع رداءه إلى فوق رأسه حتى بان أسته.

عون بن سعفان: إهدأ يا خال أولادي... إهدأ...

عمرو بن أسود الكلبي: هذه القملة ستفرغ عروقي من الدم... لابد أن أسحقها.... باللات والعزى..

عون بن سعفان: استر عورتك يا عمر... هذا مُشين.. يا رجل.. أنزل رداءك..

عمرو بن أسود الكلبي: آها.. لقد أمسكتها.. هذه.. البدينة اللئيمة.. مصاصة الدماء..)).[1]

---

(1) م. ن، 151.

يتضح في الحوار بينهما أن "عون بن سعفان" يريد معرفة السبب وقد فتجرا وسأل، ولكن السؤال كان فيه خوف كبير، لأنه اقترب جداً من "عمرو بن أسود الكلبي" ولكن "عمرو بن أسود الكلبي" كان منشغلاً بأمر اصطياد القملة التي شغلته، أي حاول الهرُوب بصورة أخرى من الإجابة عن سؤاله، لأن أمر القملة لم يكن أمراً مهماً إلى هذه الدرجة بحيث يجعله يهرب من الإجابة.

واستخدام القاص في الحوار القسم بـ"اللات والعزى" رمزٌ ودلالة على الصمت، لأنهم أصبحوا مثل الحجر الذي لاحياة ولاحركة فيه. وهروب "عمرو بن أسود الكلبي" من الاجابة وخوفه منه دليل على الصمت أيضاً ونجد في مقطع يستمر الحوار بينهما:-

((عون بن سعفان: لقد سألتك... يا...

عمرو بن أسود الكلبي: لم أره. لم أر شيئاً.. لقد شغلتني القملة عن كل ما عداها. فلم أر شيئاً..

عون بن سعفان: ولكنك رأيته... مثلما رآه المجلس كله...

عمرو بن أسود الكلبي: إذا كان المجلس قد رآه كله، فلماذا لا يفتح أحد منهم فاه عداك....بل...بل...لماذا لاتغلق أنت فاك.حالك حالهم.....

عون بن سعفان: ولكن.......

أسرع الكلبي يسد فاه: حلفتك باللات والعزى أن تسكت... أشفق عليّ يا زوج أختي.. فلست قادراً على إعالة أختي.. إذ تترمل ولا تربية أولادها اذ ييتمون..))..[1]

استمر "عمرو بن أسود الكلبي" بالهرُوب وعدم الإجابة عن السؤال الذي سأله عن أخذ "الحرّ بن شمس العلّام" وقال إنه لم ير شيئاً لأنه كان مشغولاً بالقملة، ومع إنشغاله بها فقد رأى ما حصل مع "الحرّ شمس بن العلّام"، ثم غير قوله عندما قال "لم أر شيئاً" ثم حلف عون بن سعفان كي يسكت ولايسأل، حاله حال الجميع، وهذا دليل أخر على عدم

(1) قصة "اللات والعزى" من مجموعة "الأعمال القصصية/ المجلد الأول"، 152.

الإجابة، ولكن "عون بن سعفان" قال له إنه رأى الأمر مثل الجميع ولم يكن بعيداً عنه وأمر القملة ليست بالشيء المهم حتى يشغله لهذه الدرجة.

ان "عون بن سعفان" كان هو الوحيد الذي يسأل، و"عمرو بن أسود الكلبي" يجبره على أن لا يتكلم مثل الجميع، يعني عليه أن يختار مثل الكل السكوت والصمت، ويجعل من نفسه لم ير أي شيء حصل أمامه. لأنه ليس مستعداً ليتحمل مسؤولية أخته وأولادها عندما يموت هو، لأن جزاء الكلام وقول الحقيقة والسؤال عنه في ذلك الزمان كان هوالموت، أي كان الموت هو مصير كل واحدٍ يريد أن يسأل أو يستفسر عمّا حصل مع "الحرّ شمس بن العلّام".

أن استمرار "عمرو بن أسود الكلبي" بقول ذلك القسم الشهير "اللات والعزى" دلالة على استمرارية الإنسان في الظلام واستسلامهم لقوى الشر، والقبول بالذل والظلم، لأن هذا القسم في الدين الإسلامي يعد رمزاً من رموز الكفر والمكابرة وإنكار وحدانية الله سبحانه وتعالى، إذن استخدام ذلك القسم في الاسلام يدل على استمرار الضلالة، والوثنية، وخلق الشرك لله تعالى في العبادة.

وكلّما كان "عون بن سعفان" يسأل ويحاول الوصول بإصرار إلى الحقيقة كانت الإجابة تأتي بإسكاته بهذا القسم عندما يقال له "اللات والعزى لانعرف أو لا ندري أو لم نر، أو لم نسمع" كأن الإنسان سلبت منه حواسه من السمع والبصر حتى أصبح بلا عين، وبلا أذن لكي يسمع ويرى الحقيقة بنفسه.

إن اختيار القاص لاسم "عمرو بن أسود الكلبي" يعود في حقيقة الأمر، إلى أن هذا الشخص كان مؤرخاً وعالماً بأنساب العرب وأخبارهم ، وأيامهم، ووقائعهم، ومثالبهم، واسمه الكامل هو "هشام بن محمد بن السائب بن بشر بن عمرو الكلبي" المعروف "بابن الكلبي" توفي سنة "204هـ" وسنة الولادة غير معروفة. كان شخصاً عالماً وذكياً وملماً بكل

ما كان يدور في زمانه، وله قدرة عجيبة وذكاء خارق في حفظ الأشياء، ويعتبر المرجع الأوثق في علم الأنساب.[1]

لعل سبب اختيار القاص لهذه الشخصية يعود إلى أن العلماء والمؤرخين، لاسيما "ابن الكلبي" المعروف بذكائه، وحفظه للأشياء، والمواقف، هل من المعقول أو من الصواب أنه لم ير، ولم يسمع ما حصل لـ"الحرّبن شمس العّلام"، وهذا يدل بصورة أخرى على أن الشخصيات المثقفة والمتعلمة أصبحت متساوية مع عامة الناس الذين ليس لديهم إلا الأقاويل والأحاديث المتنوعة وغير الصحيحة يتحدثون بها وكلهم اختاروا الصمت من أجل أن لا ينتهي مصيرهم بالموت.

حاول القاص بعد ذلك أن يكشف حقيقه أسباب اعتقال بطل القصّة عن طريق شخصية جديدة وهو "سلمان أبو يوسف الفهدي" الصديق المخلص والمقرب والوفي لـ "الحرّ شمس بن العّلام" سمع ما حصل مع لصديقه عن طريق التُجار القادمين من مكة.

هذه الشخصية كانت تعيش في السابق في مكة، مثل صديقه "الحر" لكنه كان مختلفاً عن باقي سكان أهل مكة آنذاك، لأنه كان شخصاً مفكراً يريد الحرية. ولم يكن العيش في مكة مناسباً له لأنه رأى فيها الكثير من الظلم والقيود حول آرائه، لذلك قرر الهجرة إلى البحر، حيث فيه الحرية والانطلاق ويستطيع مواجهة البحر وأن يغوص في أعماقه باحثاً عن اللؤلؤ الثمين ليبيعه وليؤَمن لُقمة العيش له ولعائلته.

لقد واصل الصديق البحث عن "الحرّ" من خلال عم "الحرّ شمس بن العّلام" وكذلك من خلال خاله ولكنه لم يحصل على أية نتيجة ممكنة توصله إلى صديقه. وكل هؤلاء الأشخاص كانوا متمسكين بعدم معرفتهم مصير "الحرّ" والذي حل بهِ. وكانوا دائماً يرددون القسم بصورة مستمرة، كما يرى ذلك في الحوار الدائر بين عم "الحّر" وصديقه أولاً:-

((شيخ عمران: الحرّ.. ابن أخي؟..... حبسوه ؟ لماذا؟

---

(1) كتاب الأصنام، أبي المنذر هشام بن محمد بن السائب الكلبي، تحقيق: أحمد زكي باشا، 12.

سلمان أبو يوسف الفهدي: لا أحد يخبرني. ولذلك قصدتك يا عم... لعلك

شيخ عمران: لا أدري، واللات والعزى.... لا أدري....

ثم أضاف ومايزال يسد فتحة الباب الصغيرة... بجزعه الهزيل المتقوس:

شيخ عمران: لابد أن يكون قد أتى ما استوجب الحبس. فولاة الأمر أدرى منا جميعاً بالحال وأعرف بالخفايا.. والأسرار.. وحتى النوايا. وهم واللات والعزى لايحبسون أحداً، دون وجه حق... واللات و..)).. [1]

وثانياً: نرى ذلك في حوار الصديق مع خال" الحر":-

((الخال: الحرّ؟ من هذا الذي تُسميه بالحر...؟ واللات والعزى لا أعرف أحداً بهذا وإذا أطاع السلمان وشرع يبتعد عنه بلا كلمة، صاح به الخال.

الخال: و... نصيحة. لوجه اللات والعزى.....انصرف لشؤونك الخاصة... وعُد من حيث أتيت. فما من عاقل يركب المخاطر من أجل أحد.. وإني أخاف عليك واللات والعزى... أكثر مما..)).. [2]

إن كلا من عمّه وخاله كان بجانب السلطة وقوى الظلم، وكانا خائفين من عواقب ما يفعلانه عندما يورطان أنفسهم بمشاكل لا نهاية لها، لأن كلا منهما أراد الابتعاد عن هذا الموضوع. وكان العّم "الشيخ عمران" لاعتقاده أنه لابد من وجود سبب لما حصل مع ابن أخيه، وإلا فأن السلطة أو القوة الحاكمة والولاة هم أحسن الناس وأعرفهم بحال الناس، فلايقدمون على أمر كهذا، إلا إذا لم يكونوا متأكدين من صحة ما فعلوه.

أما خاله فكان من التجار ومن أصحاب المصالح المشتركة مع الولاة في التجارة وسير القوافل في ذلك الوقت. لذلك لايهتم بما جرى مع "الحر" لأنه يريد المحافظة على الشخصية مع هؤلاء فلايريد أن يتدخل ويقطع هذه الصلة التي تربطه بهم. وأنه ليس بالشخص الساذج أو عديم المسؤولية حتى يوقع نفسه في التهلكه، ويجعل مصالحه في

(1) قصة "اللات والعزى" من مجموعة"الأعمال القصصية/ المجلد الأول" 153.

(2) م. ن، 153.

مخاطر كبيرة، وقال إن الذي يفعل شيئاً كهذه إنه مجنون ليرمي حاله في التهلكة وفي مصير مجهول.

واستمر الصديق بالبحث عن سبب حبس صديقه "الحر" إلى أن دار حوار بينه وبين زوجة "الحر" وعن طريق هذا الحوار حصل على رسالة، تركها"الحر" لصديقه الوفي، وكتبها قبل وقت طويل من حبسه، وشرح له ما كان يفكر به وما يشعر به من حزن وأسى على حياته، وعلى عيش الناس في مكة وقبولهم بكل شيء، والخوف والسكوت عن حقهم، وكم هو نادم لأنه يفكر منذ زمن بعيد بهذه الأمور، فهو يريد أن يتخلص من خوفه، ويريد أن يثور ضد النظام الطاغي والظالم بحق الإنسانية. لأن مكة أصبحت بالنسبة له رمزاً للطغيان والاستبداد ويريد أن يلجأ إلى البحر الذي يمثل له الحرية والانطلاق.

ولقد صور القاص في هذا الحوار الذي دار بين "سلمان"الصديق الوفي وبين "حليمة"، زوجة الحر كيف كانت تشكومن فراق زوجها وكيف كشفت أمر الرسالة:-

((حليمة: اللات والعزى لم يفعل شيئاً.. لم يبدر منه أي شيء!

وماذا يُمكن أن يفعل أو يبدر منه يا أخي الفهدي، وأنت أدرى الناس به وبرجاحة عقله ورصانته واتزانه.. إنه واللات والعزى خير الناس... و.... و....

سلمان أبو يوسف الفهدي: أختاه.. هلا كففت عن ترديد هذا القسم المقرف...

حليمة: ال... ال... المقرف؟

تساءلت وقد جحظت عيناها....

حليمة: أتكون أنت الآخر مثله؟

سلمان أبو يوسف الفهدي: ماذا تعنين....؟

حليمة: لقد بات في الأيام الأخيرة لايطيق سماعه، أخذ يضيق به ضيق الإنسان الحي بالقبر...

قال سلمان مبتسماً ومشفقاً:

سلمان أبو يوسف الفهدي: ولكنك عدت.. وما زلت تعودين..!!

حليمة: تعرف يا أخي ليس يسيراً على الإنسان أن يترك ما آلف عليه من مقدسات منذ فتح عينه على الدنيا..)).. [1]

كشف هذا الحوار كيف كان الحر يفكر بطريقة مختلفة عن باقي سكان أهل مكة وكيف كان لايحبذ فكرة القسم بهذين الصنمين، فهو لم يكن يطيق سماعه مثل صديقه، فهو كان مثل الإنسان الحي عندما يضعونه داخل القبر ويضيق عليه الهواء فلا يعود بمقدوره التنفس، هكذا شرحت الزوجة حال زوجها، وقامت بتبرير قولها مرات عديدة للقسم لأنها تربت على تلك القيم والمقدسات أي- بالنسبة لسكان ذلك الوقت-. وأن من الصعب على الإنسان أن يغير في فترة زمنية قصيرة عاداته التي تعود عليها منذ زمن طويل، وأن يتحول إلى شخص يترك ما يؤمن به وما تعّود عليه. ويترك هذا الأمر للزمن لأن الزمن كفيل بتغيير الأشياء، أما الحوار الدائر حول أمر الرسالة التي تركها الحرّ لصديقه فدار بين الزوجة وصديق زوجها هكذا :-

((حليمة: أخي الفهدي... مهلاً.. فقد تذكرت أمراً..

توقف الرجل.. بينما راحت المرأة تهمس في أذنيه:

حليمة: ثمة رقوق أخفاها الحر وأمرني بإرسالها إليك.. أما وقد حضرت.. فانتظر آتك بها.

خرجت إلى فناء الدار، نحو البئر التي تتصفه:

حليمة: في البئر؟ أخفاها في البئر؟)). [2]

وشرح في الرسالة أنه اتخذ قراره بترك الخوف الذي يقيده، كما يظهر ذلك فيما يأتي:-

((سأقهر الخوف الذي أقعدني وأخره... وإذ يأتي الصباح.. يأتيني ببحر من الأسئلة تتقاذفني أمواجه، تلطمني تياراته... وكلها تنبع وتستقي من مستنقع واحد...

---

(1) قصة اللات والعزى من مجموعة الأعمال القصصية/ مجلد الأول: 154.

(2) م. ن، 156.

لتصب في مستنقع آخر، أشد منه نتانة واسنا مستنقع الذل والخوف من التغيير.. تنفس هواء نقي خارج أبخرته التي تخنق الأنفاس)).[1]

يتبين من هذا الحوار أن البطل أخذ قراره بترك الخوف والذل الذي يعيشه ويفتح ذراعه للحرية، كحرية أمواج البحر. وهذا دليل على أن البطل مؤمن بالنصر ولديه الأمل بالثورة والانتصار والتغيير نحو مستقبل أفضل، وكذلك يريد أن يثور على تلك المعاني والمضامين التي تُحد من قدرة الإنسان. فيقول في مقطع آخر من الرسالة:-

((أدركت ماذا يعني أن تضيق على الإنسان الأرض والسماء والفضاء والكون و الهواء.. بحيث لايرى... أينما أدار وجهه... وكلما فتح عينيه.. وحتى عندما يغمضهما، سوى حجرين منحوتين برداءة. كل ما فيهما ينطق بالقبح والغباء والبلادة... ولايسمع سوى اسميهما.. يترددان على كل لسان... تلوكهما كل شفة... ويجترهما كل فم... آه... ما أشد قسوة ذلك ما أرعبه !! آه))..[2]

صور نفسيته التي كانت تشعر بالضيق الشديد ولا تجد أي مكان لترتاح فيه فلا تشعر في الأرض والسماء بأنها حُرة طليقة. ونصل إلى أن كل ما فعله بطل القصّة كانت الفكرة الحرية والثورة، وأراد أن يتخلص من خوفه ورعبه من هذه الفكرة، وأراد أن ينبه أهل مكة أنهم يعيشون في دائرة مغلقة لا سبيل للخروج منها إلا بالثورة، وعدم الخوف والاستسلام، بل عليهم أن يتكاتفوا ويقفوا جميعهم ويبدؤوا من الخطوة الأولى على الطريق الصحيح.

إلا أن النهاية كانت بصورة مأساوية إذ لم يستجب أحد لنداء 'الحرّ' وصديقه 'سلمان'، لأنهم كانوا غارقين في الصمت والخوف والجبن. إلا صديقه 'سلمان' الذي استمر في البحث عن صديقه حتى اللحظة الأخيرة، ففي حوار مع 'أبو هند' صاحب الخمارة الذي رأى 'الحر'،وهو يشرب عنده الخمر حتى يسكر وينسى حاله وهمومه:-

---

(1) قصة'اللات والعزى'من مجموعة'الأعمال القصصية/ المجلد الأول'، 156.

(2) م. ن، 158.

((أبو هند: اذا كان سكره في المرة الأولى شفيعاً لـه.. فمـا شـفيعه في المـرة الثانيـة... وهو لم يحتس بعده قطرة واحدة:

وضرب كفا... بكف... وهو يقول:

أبوهند: خسارة فادحة أن يذهب رجل مثل الحر..إلى التهلكة بقدميـه..ضـحية فعـل صبياني..طائش... اللات والعزى....

سلمان أبو يوسف الفهدي: أمسك لسانك عـن الأسـاءة إلى الرجـل..وإلى فعلتـه الرائدة..وغادره.. بسرعة... متوجهاً إلى حيث يقبع الحر.. لعله يستطيع لقاءه بينمـا أضـاف أبو هند:

مجنون... واللات والعزى... أنت أيضاً.. مجنون.. لا تقل عنه جنوناً وحمقاً)).[1]

انتهى سؤال "سلمان" لـ "أبو هند"، لأنـه مثـل البقيـة أقـسم علـى أن "الحـر" فعـل أمـراً لامبرر له ودافع "سلمان" عن صديقه "الحر" وعما فعله من موقف فيه الـشجاعة، فهـو يكـون بهذا رائداً في اتخاذ موقف مثل هذا الموقف فـترك "أبـو هنـد" ورحـل إلى حيـث يوجـد فيـه الصديق ليسانده في موقفه وآرائه إلا أنهم واجهـوه بالتهمـة نفـسها فعـايروه بـالجنون. إذن ليس هناك أي اختلاف بينهما في تفكيرهما، لأن مـا يقولانـه ويؤمنـان بـه لـيس إلا مجـرد حماقة بنظرهم.

(1) ن، 164.

الفصل الثالث

أسلوبية الحوار

مدخل :

المبحث الأول : الصور البلاغية :-

أولاً : الصورة التشبيهية

ثانياً : الصورة الاستعارية

المبحث الثاني : التناص :-

أولاً : التناص مع القرآن الكريم

ثانياً : التناص مع خطبة الرسول عليه الصلاة والسلام

ثالثاً : التناص مع الأمثال والحكم

الفصل الثالث

أسلوبية الحوار

مدخل:

إن الإشكالية الموجودة في لغة الحوار وكتابته باللغة الفصحى أو العامية إشكاليةٍ موجودةٍ منذ زمن بعيد، وإلى يومنا هذا لم تحل بصورة نهائية. انقسم النقاد والكتاب سواء أكانوا مسرحيين أم روائيين أم قصصيين حول كتابة حواراتهم باللغة الفصحى أم العامية. منهم من يؤيد فكرة الكتابة باللغة الفصحى لأنها هي لغة الأدب، ومنهم من يؤيد الكتابة باللغة العامية لقربها من الواقع، ومن المحيط الذي يستنبط منه الكاتب مفرداته وشخصياته. لكن كتابة لغة الحوار بالعامية لاتعني واقعيتها، كما قال نجيب محفوظ:- ((ليست الواقعية صورة لما يقع، ولكن لما يُحتمل وقوعه. فالشخص في الحياة ليس هو حرفياً في الرواية، وكذلك الحادثة والمكان والزمان)).[1] وبما أن بعض الكتاب يعمدون إلى استخدام اللغة العامية في كتابة حواراتهم، لأنهم يَرون قرب اللغة العامية ومفرداتها من الواقع الذي تعيش فيه الشخصيات. كما يفصل((كتاب القصّة القصيرة من أعضاء المدرسة الحديثة يكتبون حوار قصصهم باللغة العامية المعبرة عن الشخصية فينمُ حوارها عن طبقتها وجنسها وأفق تفكيرها)).[2]

أما ما يسمى اللغة "الوسطى" أو "اللغة الثالثة" فهي اللغة التي أثارها "توفيق الحكيم"، و لاسيما في التأليف المسرحي في الأدب الحديث. لأنه رأى أن استخدام اللغة الفصحى في المسرحية، يكون مقبولاً في القراءة. أما عند التمثيل على خشبة المسرح علينا تحويلها إلى اللغة التي ينطقها الأشخاص في الحياة، أما بالنسبة لاستخدام العامية فتكون غير مفهومة

(1) مشكلة الحوار في الرواية العربية، نجم عبدالله كاظم، 49.

(2) تطور فن القصّة القصيرة في مصر من سنة 1910 إلى سنة 1933، سيد حامد النساج، 352.

ولاتنسجم مع كل زمان ومكان لتعددها وتنوعها بحسب الأقطار والأماكن المختلفة. من أجل هذا يلجأ الكتاب إلى ابتكار لغةٍ أخرى سمّاها بـ"اللغة الثالثة"، وهي لغةٌ لاتعارض قواعد الفصحى، وفي الوقت نفسه يمكن أن ينطقها الأشخاص وبذلك تكون لغةً سليمة يفهمها كل جيل وكل قطر. واعتماداً على ذلك كتب مسرحيته"الصفقة"سنة"1956" بهذه اللغة لتكون حلاً لمشكلة الإزدواج اللغوي، لأنه يعتبر هذه اللغة فصيحة وعامية في الوقت ذاته.[1]

أما فيما يتعلق بلغة الحوار عند كاتبنا"محيي الدين زنكنة" فهو يكتب حوار قصصه القصيرة باللغة الفصيحة المبسطة التي يفهمها أغلب القراء من مختلف طبقات المجتمع، واستخدامه للعامية قليل جداً، لايتعدى إلى أكثر من لفظتين أو ثلاثة الفاظ في جملة طويلة، مثلما وجدناه في قصة"الحرمان" أو قصة "الطفولة الملغية" وإن تناوله لهذه اللغة ربما يعود إلى كونه ((يختار لجملته الفئات الوسطية المثقفة، والتي تتكلم غالباً الفصحى طريقةً للتعبير اليومي)).[2]لذلك فهو حاول أن يصل بأفكاره إلى جميع طبقات المجتمع. أو ربما اختار((اللغة الوسطى، لغة المحكي الفصيح كي يتجنب السقوط في العامية أو الفصحى المشددة التعابير)).[3]إلا أن اختياره لهذه اللغة لايقلل من قيمته ككاتب أدبي مُبدع ومُتمكن من لغته، أو لعدم معرفته باللغة العامية أو الفصحى بل اختار هذه اللغة كان من أجل توسع خارطة الكتابة والانتاج لديه كي يصل بها إلى مختلف المستوايات والطبقات والفئات ليكون نتاجه شاملاً.

أما ما يخص الصورة في لغة الحوار لدى القاص فهو يستخدمها من خلال الصورة البلاغية من التشبيه والإستعارة والكناية. لأن الصورة ((تتشكل التقنية الكتابية الأكثر

(1) ينظر: لغة المسرح بين المكتوب والمنطوق، توفيق موسى اللوح، 231-232.

(2) بناء الجملة الفنية في مسرحياة محيي الدين زنكنة، ياسين النصير، ملحق المدى، عدد:1954، السنة الثامنة،4-تشرين الثاني-2010، 9.

(3) بناء الجملة الفنية في مسرحيات محيي الدين زنكنة، ياسين النصير، 9,

إيحاءً)).[1] كما أن مفهوم الصورة في القديم يختلف عن مفهومها الحديث وأهتم الشعراء بالصورة في القديم بالدرجة الأولى لأن الصورة((هي العنصر الجوهري في لغة الشعر)) [2] لكي يعبروا من خلالها عن تجاربهم الذاتية ومشاعرهم وعواطفهم. وباعتبار أن الصورة ((في الشعر هي الشكل الفني الذي تتخذ الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة)).[3] لذلك تعبر الصورة عن((طريقة خاصة من طرق التعبير، أو وجه من أوجه الدلالة، تنحصر أهميتها فيما تحدثه في معنى من المعاني من خصوصية وتأثير)).[4]

أما الصورة في مفهومها الحديث فإنها ((في أبسط معانيها رسم قوامه الكلمات))[5]، أي يستطيع الكاتب من خلال الألفاظ والمفردات أن يخلق لنا الصورة الفنية الأدبية المعبرة عن المشاعر والأحاسيس التي يريد إيصالها إلى المتلقي، لأن((قوة الصورة الشعرية تكمن في إثارة عواطفنا واستجابتنا للعاطفة الشعرية))[6] استخدم القاص الصور التشبيهية والاستعارية من أجل إيصال المعنى، سواء أكان متعلقاً بتجربة الكاتب وعاطفته وشعوره أو علاقته بما هو موجود في اللاوعي. كما أن القصّة القصيرة((تشحن لغتها من نظام الصورة الشعرية لكي تأخذ منها اسمها مضيفةً إياه إلى

---

(1) وظيفة الوصف في الرواية، عبداللطيف محفوظ، الدار العربية للعلوم ناشرون، جزائر، 2009، 14-15.

(2) نظرية البنائية في النقد الادبي، صلاح فضل، 311.

(3) الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، الولي محمد المركز الثقافي العربي، لبنان، 1990، 10.

(4) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، جابر عصفور، المركز الثقافي العربي، ط3، لبنان، 1992، 323.

(5) الصورة الشعرية، سيسسل دي لويس، ت: مجموعة من المؤلفين، مراجعة: عناد غزوان، مؤسسة الخليج للطباعة والنشر، بغداد، 1982، 21.

(6) م. ن، 44.

عناصرها والأدوات التي يتحقق بها هذا هي: الصوت، الكلمة، ترتيب الكلمات، المحسنات البديعية، المجازات، والتشبيهات))[1]

نبدأ بالتشبيه الذي حظى بقسم كبير في حوار القصص القصيرة لدى القاص، والتشبيه هو((علاقة مقارنة تجمع بين طرفين، لأتحادهما أو اشتراكهما في صفة أو حالة، أو مجموعة من الصفات والأحوال...وإن التشبيه قد يكون في الهيئة، وقد يكون في المعنى، وإنه قد يقع تارةً بالصورة والصفة، وأخرى بالحال و الطريقة)) [2]. تناول الكاتب أنواعاً متعددة من الصور التشبيهية: منها التشبيه المجمل والتشبيه التمثيلي عن طريق أداة"كاف وكأن" للتعبير عن مشاعر وأفكار الشخصيات القصصية من خلال الحوار. أما الاستعارة فقد استخدمها القاص من خلال إعطاء الفعل والحركة لعناصر الطبيعة، مثل"الليل"في تشخيصه ككائن انساني وأيضاً تشخيص الاحاسيس والشعور والصفات مثل" الكآبة، الحسد، الظلام" ويشخص هذه المفردات أمامنا على شكل كائناً له القدرة على الفعل والحركة. لأن الاستعارة هي((أن تريد تشبيه الشيء بالشيء، فتدع أن تفصح بالتشبيه وتظهره وتجيء إلى اسم المشبه به فتعيره المشبه وتجريه عليه))[3].

ومن الأساليب الفنية الأخرى التي استخدمها القاص في الحوار أسلوب" التناص" عرّفت "جوليا كرستيفا" التناص عندما تكلمت عن تشكيل رواية"جيهان دوسَانتري" واعتبرته تجميعاً لمجموعة من الحكايات والرسائل العلمية ومراسلات السفر. [4] أو((هي

(1) جماليات "الشعر-المسرح-السينما" في نماذج من القصّة العراقية، حمد محمود الدوخي، 19 -20.
(2) الصورة الفنية"في التراث النقدي والبلاغي عند العرب"، جابر عصفور، 172.
(3) دلائل الإعجاز" في علم المعاني"، عبدالقاهر الجرجاني، ط3، دار المعرفة، لبنان، 2001، 60.

(4)

حكايات تنبئي كخطاب تأريخي أو كفسيفساء لامتجانسة من النصوص)) [1] بمعنى أن النصوص تتفاعل فيما بينها((والنص عندها تشكيلة فسيفسائية أما متصلة أو متحولة وتنقل النص من نظام دلالي قديم إلى نظام دلالي جديد)) [2]، إذن التناص يعني تداخل النصوص يتعلق بثقافة الكاتب أو المبدع في خلق نصٍ جديد لما تحمل ذاكرته من مخزون ثقافي عميق وحِفْظَه في الذاكرة خلال عملية القراءة الطويلة منذ لحظة إدراك الموهبة ورغبة الكاتب في بداية تجربته في كتابة النصوص الأدبية. وتداخل النصوص يتعلق بنصوص التأريخ والدين، أو نصوص الحكائية في جانبها الشعبي، أو الأسطوري وهذا التداخل يأتي منسجماً مع النص الأصلي ومُتلائماً مع السياق القصصي، ويؤدي غرضاً فكرياً أو فنياً، أو كليهما معاً. [3]

وكما قال يْوري لوتمان: ((أن مفهوم النص الأدبي ليس مستقلاً إنما يدخل في تعالقات مع سلسلة منَ البنيات الأخرى التأريخية والثقافية والنفسية المتلازمة)) [4] وقد تكون هذه النصوص المختلفة، مع النص الجديد المنتج من قبل القاص عائدة إلى نصوص قديمة أو حديثة أو معاصرة معه، وينتج منها النص الجديد ليدل على معانٍ وأفكار جديدة، غير الذي كانت تدل عليه النصوص المتشاركة في إنتاج النص الجديد. لقد استخدم القاص في الحوار التناص في الحوار مع نصوص دينية، ونصوص تمثل التأريخ والتراث الشعبي من الأمثال والحكم.

(1) ينظر: علم النص، جوليا كرستيفا، ت: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر،ط2، المغرب، 1997، 26.

(2) م.ن، 26.

(3) نقلاً عن: التجريب في القصّة العراقية القصيرة، حسين عيال عبد علي،77.

(4)ينظر: م. ن، 82.

المبحث الأول

الصور البلاغية

أولاً: الصور التشبيهية:

استخدم القاص "محيي الدين زنكنة" الصور التشبيهية من خلال الحوار الموجودفي داخل نصوصه القصصية بصورة مختلفة ومتنوعة، وذلك لكي تخدم النص بصورة فنية جميلة، ولتدل على معانٍ ومفاهيم يقصد من ورائها إلى إيصال المعاني بصورة مفهومة وواضحة، في إطار صورة فنية واضحة، بذلك يعّمق معنى الحوارفي داخل القصّة أيضاً.

ففي قصة "أنا الليل" في حوار داخلي لـ "البطل" شبه احدى "الحمامتين" بالعروس، وذلك حين أردنا التحدث معه لتعرفا لماذا يشعر بالحزن الشديد، ولماذا هو وحيد؟ وما هو السبب وراء حزنه. فوصف الحمامتين في هذه الصورة كما يأتي:-

((البطل: وإذا بها حمامة سوداء... يفوق سوادها سواد القطران، أما الاخرى فكانت كأنها العروس.. ليلة زفافها)).[1]

شبه "الحمامة" في شدة سوادها بـ "القطران" في قتامة لونها الذي أغمق من السواد العادي، والقطران: سيّال دهني يُتّخذ من بعض الأشجار كالصنوبر والأرز[2]. أو هو خليط من السوائل العضوية عالية اللزوجة لونها أسود، وهو ما يتبقى في قاع برج تقطير النفط، وكان يستخدم في عملية رصف الطرق، ويحتوى على الكثير من المعادن والعناصر القاتلة السامة.[3]

---

(1) قصة "أنا الليل" من مجموعة "البواكير"، 51.

(2) ينظر: المنجد: مادة: (قطر).

(3) ينظر: إنترنت: 3-7-2012، www.ar.wikipedia.org.

أما الأخرى- الحمامة البيضاء -فشبهها بـ العروس عن طريق استخدام أداة التشبيه كأن في جمالها وبياضها الناصع المشع كالضوء فهي مثل العروس التي ترتدي فستان العرس الأبيض الناصع المضيء، وهذا دلالة على العفة والطهارة والبراءة أيضاً. وتمثل هذه الحمامة في القصّة جانب النور والخير ضد الظلم والشر والظلام أي، تمثل قوة الصراع بين الخير والشر، النور والظلام.

ومن الصور التشبيهية الاخرى في الحوار قصة الليل والمطر، حيث استخدم القاص صورة تشبيهية في الحوار الذي دار بين شخصية زوجة الأخ وشخصية عبدالله، وهو بطل القصّة عندما كان يعاني صراعاً داخلياً عميقاً مع نفسه، لأنه لم يكن يريد البقاء مع زوجة أخيه، لأنه كان خائفاً من أن يرتكب ذنباً وخطيئةً، ويقوم بخيانة أخيه الذي وثق به وأبقاه في بيته، إلا أن زوجة الأخ كانت سيئة السلوك والأخلاق تقوم بإغواء الرجال وتراودهم عن أنفسهم. إلا أن عبدالله يواجه زوجة الأخ، لأن سقوط المطر بغزارة شديدة في تلك الليلة جمعهما جعلهما يتقابلان ليقوما بمعالجة تلك المياه المتدفقة إلى البيت حتى وصل إلى سقوط سقف البيت. وفي حوار زوجة الأخ حين نبهت عبدالله قالت الزوجة:-

((زوجة الأخ: والسقف يسقط، الماء كرِشاش مستمر)).[1]

لقد شبهت الزوجة حبات المطر الخفيفة، وسقوطها بشكل مستمر بـ الرِشاش، المشبه هو الماء والأداة الكاف، والمشبه به الرشاش،ووجه الشبه محذوف، وهذا يدل على أن القاص التشبيه المجمل، ذلك لأن وجه الشبه محذوف، ويدرك هذا من خلال الحوار. وهو دلالة على سرعة سقوط ماء المطر بصورة سريعة ومستمرة دون انقطاع، مثل الذي يَرُش الماء بيده دون توقف وبسرعة فائقة.

وفي حوار آخر دار بينهما، طلبت منه زوجة الأخ أن يصعد إلى السقف ليجد حلاً للثقب الموجود في السقف ويصلحه وقالت:-

(1) قصة الليل والمطر من مجموعة البواكير، 132.

((زوجة الأخ: اصعد لعلك تجد الثقب.. لقد غدا السقف كالغربال.))..[1]

استخدم القاص على لسان "زوجة الأخ" صورة تشبيهية أخرى، هي تشبيه "السقف" وهو المشبه عن طريق الأداة "كاف" بـ"الغربال" الذي هو المشبه به، ولكن وجه الشبه يدرك من خلال فهم الحوار -أي أن السقف أصبح أسوداً- وأصبحت ثقوب السقف تكبر وتنفتح بصورة أسرع نتيجة سقوط المطر بغزارة، وكأن السقف، قد أصبح غربالاً،ينزل الماء ومن جميع جهاته، لذلك سوف يسقط بصورة مفاجئة عليهما.

إن هذا التشبيه من التشبيه المجمل أيضاً لأن وجه الشبه محذوف فيه. وفيه دلالة على أن الثقب الذي في السقف وُجِدَ نتيجة سقوط المطر بصورة سريعة دون انقطاع، مثل آلة" الغربال" التي تستخدم لتصفية الحنطة والشعير من الشوائب أو تستخدم عزل الأشياء الدقيقة من الغليظة، أو تستخدم لنخل الدقيق وما يشابهَهُ من الشوائب، هي آلة يدوية، وتتكون من شبكةٍ من الأسلاك أو خيوط الألمنيوم الرقيق، ويحيط بها إما محيط خشبي أو معدني[2]،فهو يقول إن حبات المطر وسقوطه على السقف أحدث مجموعة من الثقوب في السقف، وجعلتها مثل الثقوب الموجودة في تلك الآلة.

أما في قصة "سبب للموت سبب للحياة" فصوّر لنا القاص صورة الجلاد صاحب "البدلة الصفراء" في حوار داخلي للبطل عندما قال في نفسه:-

((البطل: عاود الضرب على رأسي بضراوة أشد. قال له الآخر الذي وصل لتوه في بدلة صفراء. بلون السل)).[3]

لقد شبه القاص عنه وأعطاه صفة للشكل والبدلة التي يريدها إنها بلون "السل" وهو في الواقع مرض خطير يقود الإنسان إلى الموت، والقاص قصد بها الدلالة على النفوس المريضة لهؤلاء الجلادين وكل من يشبههم من أتباع السلطة والنظام القمعي الظالم الذي يستمتع بتعذيب الناس الأبرياء، وقتلهم وإبقائهم داخل السجون ليجعلهم يعانون من

(1) م. ن، 132.

(2) ينظر: إنترنت: 17-7-2012 www.sonosi.maktoobblog.com.

(3) قصة "سبب للموت سبب للحياة" من مجموعة "الكتابات تطمح أن تكون قصصاً"، 27.

عذاب نفسي وجسدي ومعنوي في آن واحدٍ معاً. كأن لون البدلة إنعكس على وجه الجلاد الذي لبسه وأصبح من معالم وجهه الذي يعرف به لدى الناس.

وهناك دلالة أخرى، وهي أن الشخص الذي يصاب بمرض 'السل' تظهر عليه آثار المرض فيضعف جسمه ويصبح هزيلاً ونحيفاً جداً حتى لا يبقى من جسمه الا هيكله العظمي، كأنه الميت، لأن الروح لايبقى لها وجود ولاتكون له رحمة وأن هذه الصفة لصاحب البدلة مناسبة له، لأنه لم يعد إنساناً حياً بل مجرد ميّت من الإحساس والعاطفة أو الشعور بهما. بل إنه يعيش فقط ليتلذذ من صور هؤلاء الناس الذين يعذبهم ويَذلهم ويُهينهم. إن القاص لعن بقوله هذا أصحاب تلك النفوس والملامح،وأراد أن يعبر عن آيديولوجيته السياسية ومعارضة السلطة، والحلم بالمستقبل وتحقيق الثورة من خلال البطل، لأنه كان رمزاً للتضحية بحياته التي أدرك قيمتها في وقت متأخر وأدرك أنه يستحق أن يعطي هديةً لمن يستطيع أن يواصل بخطواتهِ نحو الثورة والحرية.

استخدم القاص صورة تشبيهية اخرى ليقدم عن طريقها معاناة البطل وعذابه داخل السجن، وكيف قاموا بتعذيبه حتى وصل إلى استخدام أبشع الطرق. وظهرهذا من خلال الصورة التشبيهية عن طريق الحوار الداخلي للبطل عندما شبه الدم الذي يسيل منه نتيجة ما تعرض له من ضرب قاسٍ بـ'الحية' إذا تنزل وتنزلق على رقبته وجسمه عندما قال:-

((البطل : انزلق سائِل ساخن على رقبتي، وكحية دافئة أخذت تنساب بهدوء دغدغني إنسيابه الرقيق.))..[1]

شبه البطل 'السائل الساخن' الذي يقصد به الدم بالحية، فعندما يخرج الدم من جسم الإنسان تكون فيه نسبة الحرارة مرتفعة قليلاً، وبعد ذلك يَبْرُد ويجمد في مكانه، فالحية وهي الطرف الثاني من أركان التشبيه عن طريق أداة 'الكاف'، ووجه الشبه بينهما هو سخونة الدم وليونته وكيفية نزوله بهدوء مدغدغاً للجسم، إن وجه الشبه هو الشعور

(1) قصة 'سبب للموت سبب للحياة' من مجموعة 'الكتابات تطمح أن تكون قصصاً'، 28.

بالحرارة والهدوء في سيلان الدم، ولزوجته، وليونته، ورطوبته، وهو مثل الحية في صفاتهما المشتركه، فلإنسان يحس بالدغدغة، حين ينزل الدم أو يَمُر كالحيّة على جسمهِ.

في هذه الصورة صورة تشبيهية ضمنية، وهي إن هؤلاء الذين قاموا بتعذيبه كانوا مثل الحية التي لاتترك فريستها دون أن تهجم عليها هجمةً قويةً إلى أن ترى الدم يسيل منها. وهو مثل تلك الفريسة التي لايستطيع أن يحمي نفسه من هؤلاء الجلادين الذين قاموا بتعذيبه لكي يحصلوا منه على المعلومات التي يريدونها. إذن صور القاص بوساطة التشبيه الضمني الحالة التي كان يعاني منها البطل والمتلقي باستطاعته تخيل هذه الصورة في ذهنه،و كيف قاموا بتعذيب البطل وماذا حصل معه نتيجةً لذلك.

وصورة أخرى قدمها القاص لنا من خلال حوار داخلي للبطل عندما قال:-

((البطل: هذه المخلوقات الغريبة عن دنيا البشر. إذ كانت تكشيرة بغيضة.. وهيجاناً فظيعاً: كثور إسباني متمرس في حلبات المصارعة لُوح له أحدهم بوردة حمراء)).[1]

شبه البطل هؤلاء الجلادين بثور إسباني عن طريق أداة التشبيه كافْ ووجه الشبه بينهما هو ملامح الغضب والهيجان وسرعة الهجوم، مثل الثور الأسباني فهم مستعدون للمصارعة. وهو مثل رداء أحمر أو وردة حمراء لُوح بها أمام الثور فأثاره، وهاج، وغضب وحاول أن ينقض على فريسته.

ونجد في هذه الصورة صورة متحركة، لان القاص أتى بصورة تمثيلية ،كأنه يمثل لنا ما حدث مع البطل، لأن وجه الشبه بين الجلادين وبين الثور أخذ من اشياء متعددة، وهي ممارسة طرق التعذيب والغضب والهيجان والتكشير، والاستعداد للهجوم كلما رأوا وردة أو أي شيء باللون الأحمر لكي يثيرهما ويغضبهما.

وتكرار هذا المشهد أو الصورة أمام الجلادين واستخدام وسائل التعذيب بأنواعهما المتعددة جعلهم مثل الثور المتدرب والمتمرس على اللعبة كل يوم تحضيراً لمباراةٍ

(1) م. ن، 28.

جديدة، لأنهم كانوا يمارسون تلك الوسائل الوحشية بصورة يومية- أي أصبح مثل التحضير لِلُعبةٍ جديدة تتغير فيها فقط الضحية أو الفريسة، لأن سجون النظام كانت مليئة بالثوار والمناضلين، وكلهم متساوون مع الوردة الحمراء بالنسبة للشورقي داخل حلبة المصارعة.

أما في قصة "حيث الناس يعيشون كالهواء" استخدم القاص مجموعة كبيرة من الصور التشبيهية في حوار الشخصيات التي رمز إليهم بالأرقام، حين دار بينهم حوار عن "الجبل" الذي أصبح عائقاً أمامهم يمنعهم من الوصول إلى مدينتهم الفاضلة التي يحلمون بها. يقول "الشخص الثاني" حول صورة الجبل وكيف يبدُو شكله لهم :-

((الشخص الثاني: هذا هو الجبل السوار الذي تلبسه المدينة)).[1]

شبه "الجبل" أو"سلسلة الجبال" بـ"السوار" حذفت الأداة ووجه الشبه ، والمقصود أن "الجبل" أو" سلسلة الجبال" دائرية في صورتها، مثل" السوار" حول المدينة، فـ"المدينة" مشبهة بـ"المرأة" التي تلبس "السوار" للتزيين، لأنه نوع من أنواع الحُلي والجوهرات، وهنا شبه "المدينة الجملية" بـ"المرأة الجملية" التي تضع الحُلي لتزداد جمالاً، أي إن "الجبال" أعطت جمالاً إضافياً للمدينة على الرغم من صعوبة الصعود عليها، إلا أنهم كانوا مجبورين على اجتيازها من أجل الوصول إلى المدينة التي يحلمون بها.

وهناك صورة أخرى نجدها في الحوار الدائر بين "الشخص الأول"، و"الشخص الثاني" حين قال:-

((الشخص الأول: يقال إن خلف الجبل مدينة جميلة، يعيش فيها الناس كالهواء.

سأله الثاني بسرعة:

الشخص الثاني: كالهواء؟... حقا...أ أنت متأكد؟)).[2]

(1) قصة "حيث الناس يعيشون كالهواء" من مجموعة "كتابات تطمح أن تكون قصصاً، 20.

(2) م. ن، 48-49.

في هذه الصورة شبه القاص "الناس" بـ"الهواء" بوساطة الأداة "الكاف" وهذه الصورة التشبيهية تشبيه مجمل، لأن وجه الشبه محذوف، ويدرك ذلك من خلال لفظة "الحرية"، وفي سؤال "الشخص الثاني" أكد القاص من خلال الحوار أن أهل تلك المدينة يعيشون كـ"الهواء" وفيه تكرار للأداة ولفظة المشبه به، وهذا دليل على وجود الحرية للناس في تلك المدينة، فهم يعيشون بحرية تامة دون قيود أو رقابة، و هؤلاء الثلاثة يريدون التخلص من مدينتهم التي يحكمها "ملك" ظالم وطاغٍ، وهو يعاقب كل من يفكر أو يحلم بالحرية. لذلك قرّروا الفرار والذهاب إلى "المدينة الجملية" لكي يعيشوا ويستمتعوا بحريتهم.

صورة أخرى أتى بها القاص في حوار "الشخص الثاني" مع "الشخص الأول" وخططهما للهروب مع رفيقهما، أي-"الشخص الثالث" -إلا أنهما كانا خائفين وحزينين، لأن لديهما عائلة تُركت وراءهما ،ولكن قال "الشخص الثاني" في الحوار:-

((ولكن... لرفيقنا زوجة.. وأولاد أيضاً... كالورود..))..[1]

شبه القاص "الأولاد" عن طريق استخدام الأداة "كاف" بـ"الورود"، وهذا تشبيه مجمل لحذف وجه الشبه،وهوالدلالة على البراءة والجمال والنقاء والصفاء، لأن الأولاد كانوا مُهمون جداً لـ "الشخص الثالث" ورغم ذلك فهو كان شجاعاً ولم يكن خائفاً، بل أقدم على التضحية بهم، وبنفسه من أجل تحقيق هدفه الذي هو الحرية من أجل العائلة وكل الذين يحلمون بها.

وصورة أخرى استخدمت في الحوار بين "الشخص الأول" و"الشخص الثاني":-

((الشخص الأول: دموعي.. نجوم.. دموعي... نجوم...

اقترب منه الثاني، قلقاً عليه:

الشخص الثاني: بماذا تخرف؟ هل جننت؟

الشخص الأول: نجوم تتلألأ... في سماء سوداء....))..[2]

---

(1) قصة "حيث الناس يعيشون كالهواء" من مجموعة "كتابات تطمح أن تكون قصصاً"، 50.

(2)م. ن، 50.

شبه دموعه بالنجوم، وهو تشبيه بليغ لأن الأداة محذوفة مع ووجه الشبه ثم شبه أنفسهم بالنجوم أيضاً، حيث أصبحوا مثل النجوم في مكان رفيع وعالٍ في السماء يتمتعون بالضوء والبرق في سماء سوداء، كلها حزن وتشاؤم في سماء مدينتهم الحالية، وكأنهم أصبحوا بريق أمل ولجوماً لأهل مدينتهم، لكي يصبحوا أحراراً فيها ويتمتعون بحريتهم في مدينتهم.

أما في قصة 'القوقعة' فاستخدام القاص الصور التشبيهية في حوار بين الشخصيات يدل على حالة البطل 'العم إبراهيم' ففي حديث عمّا فعله مع ابن الآغا 'حسن' وكيف يشعر بالخوف والندم لما أقدم عليه من أعمال إجرامية، وقتل أناس أبرياء من أجل خدمة 'الآغا' في ذلك الوقت، وندمه عمّا فعله لسفكهِ دم أناس أبرياء، وهروبه للسبب نفسه من قريته التي تقع قرب الحدود التركية.

إنه الآن في مهمة من قبل 'الآغا' فعليه إيصال 'حسن' إلى قرية 'كاريزة' إلا أنه طوال طريق السفر كان 'حسن' يشعر بالخوف، وفي نفسه السؤال الذي يحيره هل إنهم سيصلون إلى القرية بسلامة دون أن يعترض طريقهم أحد أو شيء، وكان 'حسن' يسأله بصورة شبه مستمرة هل هو يشعر بالخوف مثله؟ ولكن كانت أجوبة 'العم إبراهيم' قصيرةً وغير كافية لـ'حسن' لكي يطمئن ويزول قلقه، لأن الأجوبة كانت قصيرة وموجزة لذلك شبه 'حسن' تلك الأجوبة من خلال الحوار بالسكين الحاد من خلال صورة تشبيهية بوساطة الكاف، حين عندما قال 'حسن':-

((حسن: وأنت عمي إبراهيم؟ ألست خائفاً؟ ألا تشعر بالخوف أبداً ؟ هـ... هل.... أ...، أ.. ألا تحفل بالموت... ألا تفكر بالنجاة..

العم إبراهيم:... سيان!

حسن: آخ... أجوبته القصيرة الحادة كالسكين..))..[1]

(1) قصة 'القوقعة'، من مجموعة 'الجبل والسهل'، 138.

شبه "الأجوبة" بـ"السكين" وهو المشبه به عن طريق أداة الشبيه "الكاف" ووجه الشبه هـو الحدة والقوة والسرعة لذلك فهو لايفهم منها شيئاً، بـل هـذه الاجوبـة زادت مـن قلقـه، وجعلته يشعر بالخوف والوحدة بصورة عميقة جداً بحيث لايمكن التخلص منها.

وفي حوار داخلي أورد القاص صورة تشبيهية أخرى مـن خـلال تـصورات "حـسن" تجاه "العم إبراهيم" وشخصيته الجديدة التي تغيرت بـصورة مفاجئـة بالنسبة لـه، لأنـه كـان شخصاً يستطيع الوثوق به والاعتماد عليه، وكان يحبه أكثر من أبيه، لكنه لم يفهم لماذا كـان "العم إبراهيم" يلزم الصمت طوال طريقهما إلى قرية "كاريزة"، لأن صمت "العم إبـراهيم" كـان دليلاً على أنه كان يُفكر بكل ما ارتكبه من جرائم بحق الآخرين وإن جـزاء تلـك الجـرائم سيكون القتل يوماً ما على يد أحدٍ ما أيضاً. واعـترف بأنـه يـستحق تلـك النهايـة. لـذلك أصبح "حسن" يهابه ويخاف منه كثيراً،وقال في نفسه:-

((حسن: سينقض عليّ كالذئب)).[1]

شبه القاص "العم إبراهيم" عن طريق استخدام أداة "الكاف" بـ"الـذئب"، ووجـه الـشبه هو عدم الامان والغدر أن "العم إبراهيم" أصبح في نظر "حسن" مثل "الـذئب" الـذي لا أمـان له، لذلك فهو معرض للخطر في كل لحظة يمضيها معه، ومن الممكـن أن يفترسـه ويهجـم عليه مثل "الذئب" الذي ليس له أمان ولايمكن التنبؤ بأفعالـه وسـلوكه، لأنـه تغـير ولم يعـد ذلك الشخص الذي كان يعرفه. وهذا جعله أكثر قلقاً وخوفـاً مـن هـذا الـشخص الـذي لايهاب أحداً ولايخاف من أي شيء حتى من الموت نفسه.

ثانياً: الصور الاستعارية:-

فضلاً على الصور التـشبيهية المتعـددة الـتي اسـتخدمها القـاص اسـتخدم القـاص الصورة الاستعارية من الاسـتعارة التـصريحية و المكنيـة أيـضاً. لأن الكاتـب يـستطيع مـن خلال الصورة أن يعـبر عـن مـشاعره الذاتيـة وإحـساساته وتجربتـه الفنيـة والأدبيـة، لأن

(1) قصة "القوقعة"، من مجموعة "الجبل والسهل"، 14.

((الاستعارة والتشبيه هما من أهم ما يخلقان علاقات غير مألوفة، وينتجان الصور الشعّرية)).[1]

ففي قصة 'أنا الليل' استخدم الكاتب صورة استعارية جميلة من خلال الحوار الداخلي 'للبطل' حين كان يناجي نفسه قال:-

((البطل: مزق خيمة سكوني صوت لا أعرف كنهه)).[2]

من خلال الاستعارة جعل القاص 'الصوت' شبيهاً بآلة 'السكين' حيث تتمتع بقدرة على تمزيق ذلك السكون الذي أصبح كخيمة للبطل، وحذف المشبه به وأبقى لفظة تدل عليه وهي 'مزق' على سبيل الاستعارة المكنية، لأن ((التشبيه كالأصل في الأستعارة)).[3]

و في صورة اخرى من الاستعارة المكنية صور القاص مشاعر' البطل' وحزنه العميق في حواره مع 'الليل' عندما قال له 'الليل':-

((الليل: بل لك هموم تخر الجبال تحتها صريعة)).[4]

استخدم القاص هذه الصورة ليعبر بها عن الألم الذي يشعر به'البطل' نتيجة فراقه عن حبيبته 'زهرة' لأنها تركته وتزوجت من شخص آخر غني، وأن غناه أقنع عائلتها كي لايزوجوا بنتهم من شخص تحبه، لذلك اضطرت 'زهرة' لترك حبها. وهذا أدى إلى خلق حزنٍ عميق إلى درجة أن الجبال رغم صلابتها وقوتها لايمكن أن تتحمله وإن 'الليل' يحاول أن يخفف عن 'البطل' من خلال اعتراف 'البطل' له بكل ماشعر به، لأنه لن يستطيع حمله لوبقي على حاله هذا. لذلك حاول القاص من خلال الصورة أن يصور مدى حزن ومعاناة وألم البطل وعمق ما شعربه وتصوير الحالة النفسية للبطل وما يعانيه داخلياً.

---

(1) نقلاً عن: البني الشعرية في مسرحيات محيي الدين زنكنة، باوةدين كريم مولود، 193.

(2) قصة 'أنا الليل' من مجموعة 'البواكير' 46.

(3) أسرار البلاغة، عبدالقاهر الجرجاني، 31.

(4) قصة 'أنا الليل' من مجموعة 'البواكير' 47.

وفي صورة أخرى عندما سخر "البطل" من "الليل" في حوار مع نفسه قال:-

((البطل: فكيف إذن تخفي تلك الجرائم الكبيرة وتبتلع صرخات البؤساء)). [1]

صور القاص من خلال الصورة الاستعارية حالة "البطل" وشعوره تجاه "الليل" بأنه يخفي كل شيء في سواده، ويتستر على القبائح الموجودة في العالم كلها ،فشبه "صرخات البؤساء بشيء يؤكل ويبتلع" وشبهه بكائن له القدرة على إبتلاع كل من يعترض طريقه، ولايعطي أية فرصة للبائسين أن يطلقوا صرختهم وينطلقوا بكل حرية للدفاع عن أنفسهم والتنفيس عن الهم وحزنهم. فحذف المشبه به وأبقى لفظة تدل عليه وهي "الابتلاع" وهي صفة لكائن حيواني مفترس وخطير يقتل فريسته ويبتلعها وهذه الصورة من الاستعارة المكنية.

وفي حوار "الحمامتين" مع بعضهما عندما كانتا تتناقشان حول حال "البطل" وما يشعر به من حزن ووحدة، قالت إحداهما:-

((وهل يلتمس الوحدة غير الذي اخترقت فؤاده أسهم الحزن، ومزقت أحشاءه الكآبة الخرساء...؟)). [2]

شبه حالة "حزن البطل" وكآبته بآلة أو سكين يمزق به أحشاءه ويقطعه، لأن هذا الحزن يأكله من الداخل ويمزقه، على سبيل الاستعارة المكنية حيث المشبه به محذوف.

وفي قصة "قبلة في الظلام"، صور لنا القاص من خلال الاستعارة التصريحية خوف "أحمد" على حبيبته "سلوى" عندما قال في حوارٍ لها:-

((أحمد: علينا أن نفترق قبل أن ترانا تلك الذئاب البشرية)). [3]

لقد استعارة القاص عن الناس الذين لايتمتعون بنفوس طيبة، وروح صادقه بالذئاب، أو بالأحرى الانسان الذي يتمتع بصفات حيوانية فهو مثل الذئب، أو أنهم مثل "الذئاب"، لأنهم في قرارة أنفسهم أشرار ومجبولون على الأذى. وأن "أحمد" يحذر

(1)م. ن، 48.

(2) ن، 50.

(3) قصة"قبلة في الظلام" من مجموعة "البواكير"، 61.

حبيبته "سلوى" من هؤلاء الذين ينوون إيذاءهم، ويحاولون أن يفرقوا بينهما مثل صديقتهم المقربة "ماري" التي كانت سبباً في إنفصالهما وسبب شعورهما بالحزن والألم، لأن حبهما الطاهر والجميل انتهى ولم يعد له وجود ولم يبق لهما سوى الحزن والألم.

وشبه "الذئب" بـ "البشر" وهو المشبه به دون أن يقول بصورة صريحة ومباشرة عن خيانة الصديق ويقول إن المظاهر والوجه الآدمى لايعني الطيبة والوفاء والمحبة، بل إن داخل الإنسان ونفسيته هو الأساس. لذلك على الانسان أن لايكون مثل "الذئب" الذي ينتظر اللحظة المناسبة للخيانة والغدرلكي ينقض على هدفه وكيف يستخدم وسائل المكر والخداع.

وفي قصة "هدية لسعادة الباشا" وهي من قصص المجموعة نفسها نجد الصورة الاستعارية عندما قال البطل "السيد عبدالكريم الشيخ مصطفى" في حوار مع نفسه:-

((السيد عبدالكريم الشيخ مصطفى: المدينة قتلت كل الطيور)).[1]

فـ"المدينة" أصبحت جافة وقاسية وبلا رحمة، لأنها مزدحمة بالناس، ولم يعد فيها الهواء المنعش للتنفس، وفقدت ملامحها الجميلة، وتلوثت بيئتها، ولم تعد الطيور تحبذ المدينة لبناء أعشاشها فيها. بل إن الريف هو المكان المناسب للطيور، حيث الهواء العليل وفي أحضان الطبيعة والخضرة والمياه التي تعطي الحياة، وهذا فضلاً على بساطة الحياة والعيش في الريف، حيث سكان الريف يفكرون دون قيود ولايحتاج الإنسان إلى أن يكون شخصاً آخر ولايكون نفسه – أي ذاته – لكن المدينة مختلفة، لأن الحياة معقدة والمصالح متعددة، ومقاربة الناس ذوي السلطة والنفوذ أصبحت من أولويات أهلها، كما فعل بطل القصّة من خلال شرائه "البلبل" لصديقه الذي أصبح "وزيراً" و لكن هذا الشخص لم يعد ذلك الشخص الذي عرفه، حتى لم يسمح للبطل بمقابلته بحجة أنه مشغول، وليس لديه وقت له ولطيره البّري، لأنه لم يعد يريد هذا النوع من الطيور، بل كان يريد طيوراً ذات

(1) قصة "هدية لسعادة الباشا" من مجموعة "البواكير": 150.

قيمةً -أي باهظة الثمن- ومن بلاد أجنبية. ولم يصرح القاص بهذا الأمر بل عن طريق الاستعارة المكنية صور لنا قتل المدينة للطيور.

وفي صورة اخرى نجد بطل القصّة اسمه "السيد عبدالكريم الشيخ مصطفى" وهو موظف عادي في الحكومة يسمع خبراً بأن صديقاً له أصبح وزيراً، وهو أراد أن يزوره ويهنئه بهذه المناسبة ويقدم له هديةً تليق بمقام سيادة الوزير في زيارة خاصة يريد القيام بها إلا أنه يواجه صعوبةً في الزيارة. ويقول في حوار داخلي:-

((السيد عبدالكريم الشيخ مصطفى: نعم فالحسد يأكل قلوبهم، ويعمي عيونهم، ويخرس ألسنتهم)).[1]

شبه القاص "الحسد" بحيوان مفترس، الذي يهاجم القلب والعين واللسان فيأكل القلب، ويقتلع العيون، ويبتلع اللسان، وأعطى "الحسد" صفات حيوانية ووحشية وهو المشبه، وحذف المشبه به وهو"الوحش" وأبقى لازماً من لوازم المشبه به الذي هو الحيوان أو"الوحش" ليدل عليه من خلال أفعال "يأكل، ويعمي، ويخرس" في صورة الاستعارة المكنية. وذلك لأن الاستعارة ((تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ)).[2] ولأن "السيد عبدالكريم" كانت في داخله رغبة قوية في أن يعرف الناس سبب ذهابه إلى "الوزير" وحمله هذا "البلبل" معه، لكي يعرف الجميع أن له صديقاً أصبح وزيراً، وتجمعهما علاقة صداقة قوية، إلا أن أحداً لم يبال به وبعلاقته تلك ففسر هذا الأمر بأنه "الحسد" لاغير منهم يشعرون به تجاهه.

أما في قصة "سبب للموت سبب للحياة" صورة استعارية أخرى استخدمها القاص وهي عبارة عن الاستعارة التصريحية لأن المشبه محذوف. وذلك في حوار "البطل" مع "الجلادين" عندما قال لهم مرة بصوت خافت في داخله :-

---

(1) قصة "هدية لسعادة الباشا" من مجموعة "البواكير"، 144.

(2) أسرار البلاغة، عبدالقاهر الجرجاني، 42.

((البطل: أنتم وحوش)). [1]

لقد كرر القاص هذه الصورة من الاستعارة لتأكيد القاص على معاناة البطل، وفي الأولى كانت بصوت غير مسموع لكن بعد ذلك تحول إلى صوت عالٍ، لأنه لم يعد خائفاً منهم بعد كل ما فعلوه به من إهانة وضرب وظلم. وهذا دليل على قسوتهم وخبثهم ودناءتهم، صحيح أنهم في صورة الانسان جسماً وشكلاً، ولكن عقولهم وتفكيرهم مثل الوحش الجائع الذي لا يعرف الرحمة ولا الشفقة، لأنهم يريدون الحصول على مبتغاهم بأي وسيلة كانت. لذلك فهم وحوش بأقنعة آدمية وضعوها على وُجوههم، ولكنهم في حقيقة الأمر وحوش. وأصبح القتل مهنتهم فهم متمرسون في الهجوم مثل الثور، حين يرون دماء الضحايا وهذه الدماء التي تشبه الورود الحمراء،وهذه الدماء تزيدهم غضباً وحقداً وهيجاناً.

و صورة استعارية اخرى في حوار بطل القصّة مع نفسه عندما كان يفكر بأمور كثيرة، وهو تحت رحمة الجلادين يعذبونه ويسألونه عن مكان "القائد" فقال:-

((البطل: فقد كانت لدي أسئلة كثيرة تقلقني حول هذا الوضع الذي يكاد الظلام يخنق كل بصيص نور فيه)). [2]

هذه الصورة الاستعارية تمثل مدى الحزن الذي سيطر على البطل، لأنه شبه "الظلام" بـ"الإنسان" الظالم أو الجلاد الذي له القدرة على أن يضع يديه في رقبته، بلا رحمة فيخنقهُ حتى الموت لذلك أصبح الظلام مسيطراً أمام عينيه فلا يرى أي نور. والقصد من النور هو الأمل مرة أخرى في لقاء "القائد" أو "الصديق" الذي يحارب الظلم والشر، فذكر لفظة "يخنق" لتدل على فعل يقوم به الإنسان الشرير أو حيوان مفترس. وهذه صورة للاستعارة المكنية، لأن المشبه به محذوف وذكر شيء من لوازمه.

(1) قصة "سبب للموت سبب للحياة" من مجموعة "الكتابات تطمح أن تكون قصصاً"، 29.

(2) قصة "سبب للموت سبب للحياة" من مجموعة "الكتابات تطمح أن تكون قصصاً"، 30.

وفي صورة أخرى رمز القاص من خلالها إلى مدى قسوة الإنسان عندما يفقد نفسه ويخدم نظاماً وسلطةً كلها شر وظلم، الذي يعمل من أجل إخماد الثـورة والحريـة في عيـون أبناء الشعب. و صور ذلك عن طريق حوار "البطل" مع أحد الجلادين وقـال لـه "الجـلاد" في حوارهما :-

((الجلاد: سأقتلك

البطل: أدري

الجلاد: وكيف تدري؟

البطل : من عينيك.

الجلاد: ماذا في عيني.

البطل: بُحيرتا دم... وجثث))..[1]

لم يقل البطل بصورة مباشرة بأن الجلاد قاتل، بل صور لنا "عيون" الجلاد و تـشبيهها بـ"بحيرتا الدم" و"الجثث"، وهما يدلان على قتل الكثيرين مـن النـاس الأبريـاء الـذين وقعـوا ضحايا النظام وظلمه وإذلاله، حيث صنعوا من الدم بحيرةً وجعلوا من بياض العين أحمـر نتيجة ما رأته العين من عمليات القتل أمامهـا، وباتـت العـين تفـضح صـاحبها وتنقـل إلى الآخر صور غير محسوبة وغير متوقعة مما يفكـر بـه، لـذلك عـرف البطـل مـن نظـرة عـين الجلاد أن مصيره سيكون مثل كل هؤلاء الذين ضحوا بدمائهم من أجل حرية الوطن.

(1) م. ن، 32.

المبحث الثاني

التناص

إن النص الأدبي في أي جنس تشارك في تكوينه العديد من المرجعيات والنصوص القديمة والحديثة والمعاصرة سواء من الدين، أم الفلسفة، أم الشعر، والأدب بالإضافة إلى تجربة الأديب ذاته الذي يخلق لنا نتيجة لكل ذلك نصاً جديداً فيه روح الأشياء التي ذكرناها جميعاً. لذلك نجد أن القاص "محيي الدين زنكنة" تأثر في نصوصه القصصية بنصوص أخرى أيضاً، سواء كانت نصوصاً أدبية، أم دينية، أم تاريخية وغيرها من النصوص.

كان الكاتب "محيي الدين زنكنة" على اطلاع واسع وقراءات أدبية عالمية ومحلية واسعة، ومعرفته، وله اطلاع عميق على القرآن الكريم، وسيرة الرسول "صلى الله عليه وسلم" وكان يعرف الكثير من الأقوال والأمثال والحكم، والتناص الاقتباسي إذ يكون في النص ما يدل على معنى جديداً وهذا النوع من الاقتباس نجده في قصصه القصيرة لاسيما في الحوار الموجود داخل القصص.و استخدام التناص مع النص التأريخي والديني ولأدبي ليخدم بهما النص الجديد فنياً وتكون الفكرة منسجمة مع السياق والمعنى العام للقصة.[1]

إن التناص الموجود في حوارات قصص زنكنة القصيرة على ثلاثة أقسام :أولاً: التناص مع القرآن الكريم، ثانياً : التناص مع خطبة الرسول"ص" وثالثاً: التناص مع الأمثال والحكم. إلا أن نصوصه القصصية مليئة بأنواع شتى من التناصات سواء كانت دينية، أم أدبية إلا أننا نتطرق إلى ما هو موجود داخل النصوص الحوارية فقط.

(1) ينظر: التجريب في القصّة العراقية القصيرة، حسين عيال عبد علي، 80.

أولاً: التناص مع القرآن الكريم:-

في قصة "الليل والمطر" نجد في حوار داخلي لبطل القصّة إقتبس القاص على لسان البطل من القرآن الكريم هذه الآية الكريمة في قوله تعالى:-

﴿ فَلَمَّا رَءَا قَمِيصَهُۥ قُدَّ مِن دُبُرٍ قَالَ إِنَّهُۥ مِن كَيْدِكُنَّ إِنَّ كَيْدَكُنَّ عَظِيمٌ ﴾. (1)

إن دلالة الآية الكريمة تدل على ((أن "مِن كَيْدِكُنَّ") من حيلتكن والخطاب لها ولأمثالها أو سائر النساء." إِنَّ كَيْدَكُنَّ عَظِيمٌ" فإن كيد النساء ألطف وأعلق بالقلب وأشد تأثيراً في النفس، ولأنهن يواجهن به الرجال والشيطان يوسوس به مسارقة)).(2)،ويظهر ذلك في الحوار الداخلي للبطل "عبد الله" عندما قال في ذهنه:-

((عبد الله: (إن كيدهُنّ عظيم)...))..(3)

إن استخدام القاص لهذه الآية من القرآن الكريم كان ملائماً لحالة البطل النفسية وصراعه حول ارتكاب الخطيئة مع "زوجة أخيه" التي تحاول بطريقةٍ ما إغواءه وأن تجعله يرتكب الخطيئة ويخون أخاه الذي وثق به وأدخله إلى بيته.

---

(1) سورة يوسف: آية 28

(2) أنوار التنزيل وأسرار التأويل المعروف بـ"تفسير البيضاوي"، ناصر الدين أبي سعيد عبدالله بن عمر بن محمد الشيرازي البيضاوي، دار صادر،م1، ط2، بيروت، 2004، 484.

(3) قصة "الليل و المطر" من مجموعة "البواكير"، 128.

(*) قال ابن كثير(ت:774هـ) رحمه الله عن حجة الوداع: ((لأنه عليه السلام ودّع الناس فيها، ولم يحج بعدها. وسميت حجة الإسلام لأنه عليه السلام لم يحج من المدينة غيرها، ولكن حج قبل الهجرة مرات قبل النبوة وبعدها. وسميت حجة البلاغ لأنه عليه السلام بلغ الناس شرع الله في الحج قولاً وفعلاً، ولم يكن بقى من دعائم الإسلام وقواعده إلا وقد بينه عليه السلام)). ينظر: البداية والنهاية،اسماعيل بن عمر بن كثير(ابن الكثير)،د.م، ج:5، 70. -وينظر:صحيح السيرة النبوية، ابراهيم العلي، دار النفائس،ط2، الأردن،1996، 525.

إن البطل كان في الواقع إنساناً متديناً يخاف الله سبحانه وتعالى ولايريد أن يفعل أمراً كهذا مع زوجة أخيه، إلا أن "عبدالله" يعاني من صراع داخلي قوي بين رغبته في النظر إلى زوجة أخيه وهي ترتدي ملابس مكشوفة للنوم، ففسر تصرفاتها على أنها تريد أن تراوده عن نفسه، وبين عقله الذي يذكره وينبهه أن لايفعل ذلك، لأنه شخص معروف بالاستقامة والنزاهة والأخلاق العالية.

وزادت هذه العبارة من تصورنا وفهمنا للقصة، كما أنه أراد أن يقول إن الشخصية – أي "عبد الله" – كان يعرف أمور الدين ويفرق بين الحلال والحرام، لأنه كان يلقب بـ"الملا"، وأبوه كان شيخاً للجامع، وكان يحلم أن يكون في مكان أبيه يوماً ما. وهذا زاد من إصراره على تحمل الوضع وعدم السماح لرغبته واستجابته لإغواءات "زوجة الأخ"، فلا يريدأن يُغير مسار حياته من الصواب إلى الخطأ، وأراد أن يصور لـ"زوجة الأخ" التي لها طرقها الخاصة للإيقاع به، وهي كانت شخصية ماكرة ولعوبة، أي حوّل المرأة من شخصية وفية ومخلصة تتميز بالحنان والعاطفة إلى شخصية خائنة وماكرة.

ثانياً: التناص مع خطبة الرسول (صلى الله عليه وسلم):-

نجد في قصة "الفكاهة" إقتباساً مع خطبة الرسول صلى الله عليه وسلم في حجة الوداع، ويستخدمها القاص على لسان إحدى شخصيات هذه القصّة في حوار مع "الوالي".

وكان الرسول عليه الصلاة والسلام قدوة للمسلمين في إرشادهم وتبليغهم بكل ما ينزل عليه من الله سبحانه وتعالى. ربما أراد القاص أن يدمج بين هذه الفكرة – أي من يكون الأول – مثل الرسول عليه السلام في تبليغ ما ينزل عليه من الله سبحانه وتعالى، و"جنكيز" في تنفيذ أوامر"الوالي" عندما أصدر القرار بحلق رجال الولاية شعر روؤسهم دون أي استثناء، وجاء التناص مع الخطبة في حوار "جنكيز" مسؤول الباشبوزغ عندما استأذن مولاه في أن يقول كلمته بمناسبة صدور هذا الأمر:-

((جنكيز: حين حرم الإسلام الربا، وقف الرسول الأعظم "صلى الله عليه وسلم" وقال قولته الشريفة: وأول رباً أبداً به هو ربا عمي العباس)).[1]

وبعد مدة من التفكير وسؤاله حول العلاقة بين الربا والشعر الطويل لم يجد له أي جواب فقال:-

((جنكيز: مولاي الوالي.. ليكن رسولنا الكريم قدوة لنا، ولنقل جميعاً وبصوت واحد "إن أول شعر أبدأ بقصه هو شعري)). [2]

أما خطبة الرسول فقد وردت بهذا الشكل: ((وإن ربا الجاهلية موضوع، وإن أول ربا أبدأ به ربا عمي العباس بن عبد المطلب))[3]. وكان الرابط بين قص الشعر وموضوع الربا يعود إلى أن الربا: هو الزيادة في قدر الدين مقابل الأجل والزيادة في الشيء نفسه، وإما مقابله كدرهم بدرهمين، لذلك حذر منه الشرع وحرمه الله سبحانه وتعالى ولا يسمح بالزيادة على الدين، وعُرف بـ"ربا الجاهلية"[4]، لأن الرسول بلغ الناس أن الربا حرام، وهو أمر منكر في الدين الإسلامي وأول ربا بدأ به هو ربا عمه عباس، أي بدأ الرسول بأهله ثم عامة الناس. وإن ما يربط موضوع الربا بالقصّة هو أن "الوالي" و"جنكيز" يرون أن الشعر زائد لذلك فهو حرام مثل الربا وعليهم أن يمنعوا الناس من هذا الفعل المنكر. ولكي يؤكدوا صدقهم في قولهم هذا عليهم البدء بانفسهم أولاً، ومادام رأس "الوالي" خالياً من الشعر، فلابّد من حلق رؤوس أعوانه وأهل الولاية، حتى تكون تلك الرؤوس خالية من الشعر.

لقد جاءت الخطبة على لسان الشخصية لكي يقول القاص إن "جنكيز" فكر في كيفية اقترابه من "الوالي" وليظهر أمامه في صورة الخادم المخلص المطيع الذي ينفذ أوامر سيده

(1) قصة "الفكاهة" من مجموعة "الأعمال القصصية/ المجلد الأول"، 255.

(2) م.ن، 255.

(3) خطب الرسول، مجدي محمد الشهاوي، المكتبة التوفيقية، د.م، 144.

(4) ينظر: الأقتصاد الإسلامي "المال-الربا-الزكاة"، طاهر حيدر حردان، دار وائل للنشر، الأردن، 1999، 101-102.

مهما كان نوع هذا الأمر. أي أراد مصلحته في التقرب من السلطة لذلك أصبح من نفسه وأن يكون قدوة لكل الرجال في المملكة، ولاسيما المنافسون له في المجال نفسه.

ثالثاً: التناص مع الأمثال والحكم :-

إن استخدام الأمثال والحكم في حوار الشخصيات يدل على معرفة وثقافة الكاتب العميقة ويدل على كونه ذا إطلاع واسع على تراث شعبه. لأن المثل له((موقع الاسماع والتأثير في القلوب، فلايكاد يبلغ مبلغها، ولا يؤثر تأثيرها، لأن المعاني بها لائحة، والشواهد بها واضحة)).[1] يعد المثل من أكثر الأشكال التعبيرية انتشاراً لما يحمل من معانٍ إنسانية، وتعكس لنا مشاعر الشعوب على اختلاف طبقاتها وانتماءاتها في صور حية. ويتسم المثل بسرعة الإنتشار والتداول بين الأجيال، وانتقاله عبر لغات مختلفة في مابين الشعوب، فضلاً على كثافته في المعنى، وايجازه في اللغة. لأنه يعبر عن الخير والشر، والسعادة والشقاء، وغيرها من الأمور.[2]

ومن الأمثال المثل الموجود في قصة "غيوم بلامطر" في حوار بطل القصّة "محمد" مع "المضيفة" في الطائرة عندما يقول:-

((محمد: ثمة من يجمع الطوابع.. وثمة من...

المضيفة: الأصدقاء.

محمد: ذكية. تلقفها وهي طائرة هكذا نقول نحن في العراق عن الذكاء المفرط)).[3]

---

(1) الأمثال والحكم، علي بن محمد بن حبيب الماوردي، تحقيق: فؤاد عبدالمنعم أحمد، دار الوطن، رياض،1999، 23.

(2) ينظر: إنترنت: 20-4-2012، www.wikipidia.org.wik/ الأمثال.

(3) قصة"غيوم بلا مطر" من مجموعة"الجبل والسهل"، 225.

في هذا المثل العراقي دلالة على سرعة البديهة والذكاء من قبل المضيفة حين كشفت القصد وراء قول محمد بكلمة "الجمع". وفي قصة "الفكاهة" في حوار الشخصيات عندما قال "القاضي" والد "جميلة":-

((القاضي: صدقت، السواد لايعرف إلا بالبياض، ولابد أن يعمّ واحد منهما)).[1]

أطلق هذا المثل على أن الخير لايدرك إلا عن طريق الشر، ولايمكن أن يعرف من قام بتطبيق الفرمان ونفذ من العامة-أي لابد من حل -واتخاذ الأمر إما البقاء مع الشعر أو حلقه حتى يكون الوجه والرأس خالياً من سواد الشعرة.

وفي قصة "حكاية بلانهاية" نجد المثل الشعبي في تراث الشعب الكردي لمن ارتكب جرماً ما ويطلب منه أن يأتي بشاهد على براءته وصحة أقواله، لا يريد أن يدان ويعاقب ويريد أن يفلت منه، فيقال شاهد الثعلب هو"ذيله"وفي التراث الكردي يقال:-

((ريَوى كآ شايةتة؟ وتى: كلكم))

وربما يكون هذا المثل موجوداً في التراث العربي أو ترجمه القاص إلى العربية، كما موجود في حوار رئيس المحكمة وهو "الديك" مع المتهم وهو "الثعلب" عندما يسأله:-

((الديك: ومن شهودك... يا...يا

وهم أن يقول.... يا ثعلب ولكنه استدرك... وقال كما ينبغي أن يقال.

الديك: أيها المتهم.

فأجاب المتهم... منتفخ الأوداج.... بتعال وغرور ونشوة وحبور:

الثعلب: ذيلي؟

الديك: ذيلك..))..[2]

---

(1) قصة "الفكاهة" من مجموعة "الأعمال القصصية/ المجلد الأول"، 257.

(2) قصة "حكاية بلانهاية" من مجموعة "الأعمال القصصية/ المجلد الأول"، 275-276.

هذا المثل يدل على ذكاء الثعلب ومكره وخداعه، لأنه بهذا الجواب لايثبت عليه أي شيء ويفلت من العقاب لما فعله. لأنه عندما يقول 'ذيلي' فإنهم يحسبون كل شعرة موجودة على ذيله دليلاً وشاهداً وربما يكون أكثر من مليون شعرة.

ومناقشة تلك الأدلة كلها والشهود تستغرق وقتاً لايكون لها نهاية، وبهذا يخضع الطرف المقابل للقبول بأقواله وإطلاقه من الحبس، وإسقاط التهمة عنه وعدم ثبوتها عليه وهو دليل على أن الشخص الذي يعرف المكر والخداع ينجو بنفسه من العقاب.

الخاتمة

نوجز أهم النتائج التي توصلنا إليها على النحو الاتي:

- كان عالماً بما يرده من الحوار ودرسه دراسة عميقة أي لم يستخدمه بصورة عشوائية واستطاع أن يوازن بين الحوار والشخوص والسرد عن طريق لغة الكاتب المسرحي المجرب.
- تمكن الكاتب من خلال الحوار أن يطور الأحداث ويعرف بالحبكة ،كما يعرف الشخصيات والتعريف بها، فرسم أحوالها، وطبائعها، وأفكارها، ورسم العالم الباطني لها الذي يحمل الكثير من المشاعر والأحاسيس الخفية غير الظاهرة. ورسم أيديولوجيتها.كما أن الحوار تلاءم مع المواقف التي وضع فيها الشخصيات من قبل القاص. لأن الشخصيات تنطق بالأقوال والأحاديث التي تناسب الشخصية وموقفها، ومستواها الفكري و الثقافي. وعدم تحميل الشخصيات كلمات وآراء وأفكار لا يتناسب مع مستواها الفكري والثقافي والطبقي.
- يلائم الحوار مع طبيعة القصّة القصيرة في كثافتها وتركيزها دون أن يكون هناك جمل أو عبارات زائدة أو دخيلة أو معرقلة لسير الحوار. كما ان إيقاع الحوار يتناسب مع الإيقاع العام للنص مع السرد والوصف بصورة متجانسة بشكل لايشعر القاريء من خلال القراءة بإيقاع مختلف،أو غريب عنه.
- للحوار علاقة متينة بعنصري الزمان والمكان، سواء أكان الحوار خارجياً أم داخلياً، فإنه أعطى للشخصيات أرقاماً لكي نعرفها وفي هذا النوع من القصص يكون فضاء الزمان والمكان مفتوحاً كي يشمل الكل.
- استخدم الكاتب الحوار الترميزي داخل القصّة، ورمز من خلال فكرتها أو شخصياتها حيث استخدم الرمز على مستوى اللفظ والتركيب، مثلاً: رمز لأسماء الشخصيات المتحاورة في قصة 'الجبل و الثعبان'.

- استخدامه للحوار الداخلي من نمط المونولوج كان ناجحاً في ذلك، إذ أظهر باطن الشخصية القصصية متفقاً مع الأحداث الخارجية التي تقع خلال سير الأحداث وتطور مراحلها. تناول الكاتب المونولوج من خلال استخدام عبارات مثل قوله: قال في نفسه، قال لنفسه، تحدث في نفسه. وعرض ما يوجد داخل نفسياتها من مشاكلها وصراعها الداخلي وعقدها النفسية التي تعاني منها جميعاً.
- عبر القاص عن مضامين وآيديولوجيات متعددة، منها الاجتماعية والسياسية، ولاسيما في قضية الدفاع عن الوطن، وعن قوميته الكردية، ونقده السياسي للحكام والسلطة، لأنه كان صاحب مبدأ لايتنازل عنه مهما كانت الظروف صعبة. ودافع أيضاً عن طبقة الفقراء من العمال والكادحين و الفلاحين من أبناء الطبقة الفقيرة، وطالب بالمساواة في الحقوق.
- تناول من خلال وظيفة الرمز الرموز بشكل مبتكر من ابتكاره الشخصي وبذلك غير المعنى المتعارف عليه في السابق للتعبير عن أفكاره السياسية بصورة غير مباشرة.
- استخدم التأريخ رداءً للتعبير عن المضامين السياسية، وتأريخ القديم بصورةٍ فيها التجديد. وتوظيفه يدل على إجادة الكاتب وإبراز فنيتها لكي يكون مناسباً مع الأجواء العام للقصة.
- استخدم الصورة التشبيهية بأنواعها المختلفة من التشبيه المجمل، و التشبيه التمثيلي، والتشبيه الضمني واستخدامه للصورة التشبيهية والإستعارية كان أكثر في الحوار، ويبتعد من خلال الصورة عن المباشرة لأنه أديب واقعي ورمزي، ويريد أن يوصل الهدف بطريقة غير مباشرة. وكل أنواع الصور كانت فنيةً ومنسجمةً في الحوار، وساعدت على إيضاح فكرة الكاتب وهدفه في ما يريد إيصاله.

- ولسعة ثقافة الكاتب وما يمتلكه من مخزون ثقافي عميق أهتم باستخدام التناص الاقتباسي. كما أن التناص لديه كثير ضمن سرده القصصي قياساً على ما استخدمه في الحوار قليل داخل القصّة. ومن مرجعياته التناصية : القرآن الكريم، خطبة الرسول (ص)، تناص مع الأمثال والحكم. وكانت الاقتباس ملاءمة مع فكرة النص وتزيده عمقاً وفهماً كما يريده الكاتب أن يقربنا إليه. لأنه قام بصياغتها بشكل فني وجمالي يزيد النص ثراءً.

المصادروالمراجع

القرآن الكريم

أولاً: المصادر:-

- الأعمال القصصية، محيي الدين زنكنة، المجلد الأول، مطبعة الشهيد آزاد هورامي، السليمانية،2007.
- بواكير محيي الدين زةنطةنة القصصية"دراسة ونصوص"، فاضل عبود التميمي، دار سردم، السليمانية، 2007.
- الجبل والثعبان، محيي الدين زنكنة، السليمانية، 2010.
- الجبل والسهل"قصص قصيرة"، محيي الدين زةنطةنة، دار ئاراس، اربيل، 2002.
- كتابات تطمح أن تكون قصصاً"قصص قصيرة"، محيي الدين زنكنة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بغداد، 1984.

أ/ الكتب باللغة العربية:-

- آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، عبدالناصر هلال، مركز الحضارة العربية، القاهرة، 2006.
- إتجاهات جديدة في المسرح، جوليان هيكتون، ت:أمين الرباط وسامح فكري، مركز اللغات والترجمة أكادمية الفنون، د.م، د.ت.
- الأدب القصصي في العراق منذ الحرب العالمية الثانية ، عبدالإله أحمد، دار الحرية، ج:1-2، بغداد، 1977.
- الأدب وفنونه، عزالدين إسماعيل، دار الفكر العربي، القاهرة، 1978.
- أساطير العراق القديمة"دراسة في تشكلها السردي"، سوسن البياتي، دار الحوار، سوريا، 2010.
- أسرار البلاغة"في علم البيان"، عبدالقاهر الجرجاني، دار المعرفة، لبنان، 2002.

- الأعمال الكاملة "لمحمود أحمد السيد"، علي جواد طاهر وعبد الإله أحمد، دار الحرية، بغداد، 1978.
- الأقتصاد الإسلامي"المال-الربا- الزكاة"، طاهر حيدر حردان، دار وائل للنشر، الأردن،1999.
- أنوار التنزيل وأسرار التأويل المعروف بـ"تفسير البيضاوي"، ناصر الدين أبي سعيد عبد الله بن عمربن محمد الشيرازي البيضاوي، تحقيق: محمود عبد القادر الأرناؤوط، دار صادر، ط2، م1-2، بيروت، 2004.
- باطن الشخصية القصصية، الصادق قسومة، دار الجنوب، تونس، 2008.
- البداية والنهاية، إسماعيل بن عمر بن كثير، د. م ، د. ت.
- بلاغة الراوي، شحات محمد عبد المجيد، الأمل للطباعة والنشر، مصر،2000.
- البناء الدرامي في مسرح محيي الدين زنكنة، صباح الأنباري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،2002.
- بناء الرواية"دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ" سيزا قاسم، دار التنوير، بيروت، 1985.
- البنى الشعرية في مسرحيات محيي الدين زنكنة"دراسة اسلوبية"، باوةدين كريم مولود، مطبعة منارة، اربيل، 2010.
- البناء الفني لرواية الحرب في العراق، عبدالله إبراهيم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1988.
- بناء المسرحية العربية"رؤية في الحوار"، يوسف حسن نوفل، دار المعارف، القاهرة، 1995.
- بنية الحوار في "حكاية البحار"لحنا مينه، الطاهر الجزيري، مكتب الفيء للطباعة، موصل، 2002.
- تأريخ الأدب العربي، شوقي ضيف، دار المعارف، ط24، القاهرة، 2003.

- التجريب في القصّة العراقية القصيرة، حسين عيال عبد علي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2008.
- التجريب في القصّة والرواية، سليمان البكري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2000.
- ترييف السرد خطاب الشخصية الريفية في الأدب، فاتح عبد السلام، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، 2001.
- تشريح الدراما، مارتن أسلن، ت: يوسف عبد المسيح ثروت، مكتبة النهضة، ط2، بغداد، 1984.
- تشريح المسرحية، مارجوري بولتن، ت: دريني خشبة ومصطفى بدوي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1962.
- تطور الفكر والأسلوب في الأدب العراقي: داوود سلوم، المعرفة للطباعة، بغداد، 1959.
- تطور فن القصّة القصيرة في مصر من سنة 1910 إلى سنة 1933، سيد حامد النساج، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1986.
- تقنيات تقديم الشخصيات في الرواية العراقية، أثير عادل شواي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2009.
- التكنيك والموضوعات الدالة بين القصّة الإنكليزية والعربية والكردية القصيرة، نيان نوشيروان فؤاد، مؤسسة سردم ، السليمانية، 2009.
- التناص في الخطاب النقدي والبلاغي دراسة نظرية وتطبيقية، عبد القادر البقشي، أفريقيا الشرق للنشر، مغرب، 2007.
- تيار الوعي في الرواية الحديثة، روبرت همفري، ت:محمود الربيعي، دار المعارف، مصر، 1975.
- جماليات الشعر-المسرح-السينما في نماذج من القصّة العراقية، حمد محمود الدوخي، الهيئة العامة السورية لكتاب، دمشق، 2010.

- جمهورية أفلاطون"المدينة الفاضلة كما تصورها فيلسوف الفلاسفة"، أحمد المنياوي، دار الكتاب العربي، القاهرة، 2010.
- الحوار خلفياته وآلياته وقضاياه : الصادق قسومة: مسكيلياني للنشر والتوزيع: تونس: 2009.
- الحوار في القصّة والمسرحية والإذاعة والتلفزيون، طه عبدالفتاح مقلد، دار الزيني، القاهرة،1975.
- حوار في الرواية الجديدة، ريمون اللاهو، ت: نزار صبري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1988.
- الحوار القصصي "تقنياته وعلاقاته السردية"، فاتح عبد السلام، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1999.
- الحياة في الدرامة، إريك بنتلي، ت: جبرا إبراهيم جبرا، مؤسسة فرانكلين، بيروت، 1968.
- خطب الرسول، مجدي محمد الشهاوي، المكتبة التوفيقية، د. ت.
- دراسات في القصّة العربية الحديثة"أصولها-اتجاهاتها-أعلامها"، محمد زغلول سلام، منشأة المعارف بالأسكندرية، مصر، 1973.
- دراسات في القصّة القصيرة، يوسف الشاروني، دار طلاس للدراسات، دمشق، 1989.
- دراسات في الرواية والقصّة القصيرة، يوسف الشاروني، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1976.
- دلائل الإعجاز "في علم المعاني"، عبد القاهر الجرجاني، دار المعرفة، ط3، لبنان، 2001.
- الراوي الموقع والشكل، يمنى العيد، المؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1986.
- الرواية وصنعة كتابة الرواية، إدوارد بلشن ودايانا داوبتفاير، ت:سامي محمد، دار الحرية، بغداد، 1981.

- الشاطيء الجديد، عبد الرحمن مجيد الربيعي، دار الحرية، بغداد، 1979.
- شعرية القصّة القصيرة جداً، جاسم خلف الياس، دار نينوى، سورية، 2010.
- صحيح السيرة النبوية، إبراهيم العلي، دار النفائس، ط2، الأردن، 1996.
- صناعة الكتابة "علم البيان،علم المعاني، علم البديع"، رفيق خليل عطوي، دار العلم للملايين، لبنان، 1989.
- صناعة المسرحية، ستوارت كريفش، ت: عبدالله معتصم الدباغ، دار المأمون ، بغداد، 1987.
- الصوت المنفرد، فرانك أوكونور، ت: محمود الربيعي، مكتبة الشباب للنشر، مصر، 1983.
- الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، الولي محمد المركز الثقافي العربي،لبنان، 1990.
- الصورة الشعرية، سيسسل دي لويس، ت: مجموعة من المؤلفين، مراجعة: عناد غزوان، مؤسسة الخليج للطباعة والنشر، بغداد، 1982.
- الصورة الفنية"في التراث النقدي والبلاغي عند العرب"، جابر عصفور، المركز الثقافي العربي، ط3،لبنان، 1992.
- عبد الرحمن مجيد الربيعي وتجديد القصّة العراقية، سليمان البكري، مؤسسة دار الكتب، الموصل،1977.
- علم النص، جوليا كرستيفا، ت: فريد الزاهي، مراجعة: عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، ط2، المغرب، 1997.
- فن الأدب، توفيق الحكيم، مطبعة النموذجية، بيروت، 1973.
- فن القص عند يوسف إدريس، بشير الوسلاتي، المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية، تونس، 2008.
- فن القصّة، أحمد أبو سعد، دار الشرق الجديد، ج:1، بيروت،1959.
- فن القصّة القصيرة، رشاد رشدي، دار العودة، بيروت، 1959.

- فن القصّة، محمد يوسف نجم، دار بيروت، بيروت، 1959.
- فن القصّة"وجهة نظر وتجربة"، عدي مدانات، الأهلية للنشر، الأردن، 2010.
- فـن الكاتـب المسرحي، روجرم. بسفيلد، ت: دريـني خـشبة، مؤسـسة فـرانكلين، القاهرة، 1964.
- في الأمثال والحكم، علي بن محمد بن حبيب الماوردي، تحقيـق ودراسـة: فـؤاد عبـد المنعم أحمد، دار الوطن، رياض، 1999.
- في عالم القصّة، علي شلش، مطابع دار الشعب، القاهرة، 1978.
- في النقد الأدبي الحديث"منطلقات وتطبيقات"، فائق مصطفى وعبـد الرضـا علـي، دار الكتب، الموصل، 2000.
- في النقد القصصي، عبد الجبار عباس، دار الرشيد، بغداد، 1980.
- القصّة القصيرة"دراسات ومختارات"، الطاهر أحمد مكي، دار المعارف، القاهرة، 1977.
- قصيدة السير الذاتية" بنية النص وتشكيل الخطاب"، خليل شكري هياس، عـالم الكتـب الحديث، الأردن، 2010.
- قضايا الفن الأبداعي عنـد ديوستوفـسكي: ميخائيـل بـاختين: ترجمـة: جميـل نـصيف التكريتي: دار الشؤون الثقافية العامة: بغداد:1986.
- كتاب الأصنام، أبي منذر هشام بن محمد بـن الـسائب الكلبـي، تحقيـق: أحمـد زكـي باشا، ط3، دار الكتب المصرية، مصر، 1995.
- لغة المسرح بـين المكتـوب والمنطـوق، توفيـق موسـى اللـوح، مـصر العربيـة للنـشر والتوزيع، مصر، 2008.
- ما تخفيه القـراءة"دراسـات في الروايـة والقـصّة القـصيرة"، ياسـين نـصير، دار العربيـة للعلوم، لبنان، 2008.
- المبنى الحكـائي في القـصيدة الجاهليـة، عبـد الهـادي أحمـد الفرطوسـي، دار الـشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2006.

- المتخيل السردي" مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة"، عبد الله إبراهيم، المركز الثقافي العربي، لبنان/ مغرب، 1990.
- محيي الدين زنكنة روائياً"دراسة ونقد"، رؤوف عثمان، مطبعة بابان، سليمانية، 2008.
- المخيلة الخلاقة في تجربة محيي الدين زنكنة الأبداعية، صباح الأنباري، منشورات مجلة ثويظين، عدد: 10، السليمانية، 2009.
- مدخل إلى نظرية القصّة، سمير المرزوقي وجميل شاكر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986.
- مشكلة الحوار في الرواية العربية، نجم عبد الله كاظم، عالم الكتب الحديث، الأردن ، 2007.
- معالم جديدة في أدبنا المعاصر، فاضل ثامر، دار الحرية، بغداد، 1975.
- المعجم الأدبي، جبور عبد النور، دار العلم للملايين، بيروت، 1979.
- معجم السرديات، مجموعة من المؤلفين، دار محمد علي للنشر، تونس ،2010.
- معجم المصطلحات الأدبية، إبراهيم فتحي، التعاضدية العالمية للطباعة والنشر، تونس، 1986.
- معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني وسوشبريس، لبنان/ مغرب، 1985.
- معجم مصطلحات نقد الرواية، لطيف الزيتوني، دار النهار، بيروت، 2002.
- مقاربة الواقع في القصّة القصيرة المغربية"من التأسيس إلى التجنيس"، نجيب العوفي، المركز الثقافي العربي، لبنان، 1987.
- المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي، فاضل ثامر، دار المدى، بغداد، 2004.
- مكونات السرد في الرواية الفلسطينية، يوسف حطيني، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999.
- ملتقى القصّة الأول، دائرة الشؤون الثقافية، دار الرشيد، بغداد، 1978.
- المنجد في اللغة، لويس معلوف، ط: الخامسة والثلاثون، طهران، 1996.

- من حديث القصّة والمسرحية، علي جواد الطاهر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1987.
- مورفولوجيا القصّة، فلاديمير بروب، ت: عبد الكريم حسن وسميرة بن عمّو، شراع للدراسات، دمشق، 1996.
- النزعة الحوارية في الرواية العربية، قيس كاظم الجنابي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،2011.
- نشأة القصّة وتطورها في العراق"1908-1939"، عبدالاله أحمد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986.
- نظرات في القصّة القصيرة، حسين القباني، دار أنهار، القاهرة، 2004.
- نظرات نقدية في عالم محيي الدين زنكنة الأبداعي، مجموعة من المؤلفين، إعداد وتقديم: غنام محمد خضر، مطبعة بيناي، السليمانية، 2010.
- نظرية البنائية"في النقد الأدبي"، صلاح فضل، دار الشروق، القاهرة، 1968.
- نظرية المنهج الشكلي "النصوص الشكلانيين الروس"، ت: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1982.
- النقد الأدبي، أحمد أمين، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ج:1، القاهرة، 1952.
- النقد الأدبي العربي الجديد"في القصّة والرواية والسرد"، عبدالله أبوهيف، منشورات إتحاد كتاب العرب، د.م،2000.
- الواقعية الاجتماعية والنقدية في القصّة العراقية، مؤيد طلال، دار الرشيد، بغداد، 1982.
- الوجيز في دراسة القصص، لين اولتبنيرند وليزلي لويس، ت: عبد الجبار المطلبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1983.
- وظيفة الوصف في الرواية، عبد اللطيف محفوظ، الدار العربية للعلوم ناشرون، جزائر، 2009.

ج/الدوريات:-

- إنفلات السرد من طغيان الفكرة"قصص أبو المعاطي أبو النجا"، محمود أبو السعود، مجلة العربي، عدد:630، (مايو) 2011.
- بناء الجملة الفنية في مسرحيات محيي الدين زنكنة، ياسين نصير، ملحق المدى، العدد:1954، السنة الثامنة، 4-تشرين الثاني-2010.
- البناء الفني للمسرحية، خالد عبد اللطيف رمضان، مجلة بيان الكويتية، عدد:233، كويت، 1985.
- عراقيون من زمن التوهج"محيي الدين زنكنة حياة حافلة بالنضال"، المدى، العدد:1954، السنة الثامنة، 4-تشرين الثاني-2010.

ء/ الرسائل الجامعية:-

- الحوار في شعر عبدالله البردوني، نوفل حمد خضرالجبوري، رسالة ماجستير، الموصل،2002.
- القصّة القصيرة عند سميرة عزام"دراسة فنية"، سروى صباح رجب، رسالة ماجستير، كلية التربية/ جامعة الموصل، 2001.
- القصّة القصيرة في أدب زهدي الداوودي، آزاد عبدالله محمد، رسالة ماجستير، كلية اللغات/ جامعة صلاح الدين، أربيل، 2010.

هـ/ الأنترنت:-

* -www.Awtad.net.12-1-2011.22-2-2011.

*-www.ArbicStory.net. 15-1-2011.

*-www.Islamweb.net.15-2-2012.

*-www.Laghtiri1965.jeeran.com.12-1-2011.

*-www.Muheedeenzangana.com.12-1-2011. www.Merbad.net.21-1-2011.-

*-www.NewsHarvard.edu.21-2-2012.

*-www.Nytimes.com.2-2-2012.

*-www.wata.com. 21-2-2012.

*-www.wikipedia.org." 21-15"-2-2012.

*-www.wikipedia.org.20-4-2012.

*-www.yemen-nic.info.28-2-2011.

*-www.sonosi.maktoobblog.com.17-7-2012.





دار غيداء للنشر والتوزيع

تلاع العلي - شارع الملكة رانيا العبدالله مجمع العساف التجاري - الطابق الأول
تلفاكس : 5353402 6 962+ خلــوي : 95667143 7 962+
ص.ب : 520946 عمان 11152 الأردن E-mail: darghidaa@gmail.com